



NEDERLANDSCHE SCHILDER-KUNST IN BEELD

Ter herinnering
aan de prettige en
ook wel eens ernstige gevaarlijke
diensttijd, op der "Idef"
m 't "promotie" en
de "Kapitein"

L. Dauding

NEDERLANDSCHE
SCHILDERKUNST IN BEELD



GABRIEL METSU, HET GESCHENK VAN DEN JAGER

Nederlandsche
Schilderkunst in Beeld

250 afbeeldingen, waarvan 12 in kleuren

Inleiding van Jan Engelman



AMSTERDAM
VAN HOLKEMA & WARENDORF N.V.

VOORWOORD

HET werk, dat den minnaar der schilderkunst hier wordt aangeboden, is in de eerste plaats een boek-met-platen. Het heeft de bedoeling, om door 250 afbeeldingen de liefde tot een groot bezit onzer beschaving, de Nederlandsche schilderkunst, te vermeerderen. De tekst is geschreven, om enkele hoofdmomenten uit de bloeiperiode, die door het plaatwerk reeds worden weerspiegeld, in saamvattende beschouwing te verduidelijken.

Men heeft hier dus *niet* voor zich een geschiedenis der Nederlandsche schilderkunst. Niemand, historicus noch liefhebber, zou gebaat zijn bij de behandeling van een zóó omvangrijke stof in twee vellen druks. Behalve talrijke kleinere publicaties, en werken over afzonderlijke figuren, bieden, in de laatste jaren, de werken van Byvanck en Hoogewerff, Vermeylen, Friedländer, Van Gelder (en medewerkers), Martin, Hannema en Knuttel alle mogelijke gegevens voor hen, die zich historisch ruim willen oriënteeren. Wat mij gevraagd werd te geven is een, voornamelijk door aesthetische voorkeur bepaalde keuze van afbeeldingen, en een toelichting die opwekt tot het genieten der schoonheid van de afgebeelde werken. Een boek voor den onbevangen museumbezoeker.

Gesteld voor de definitieve keuze der afbeeldingen heb ik, voor zoover in het bestek van dit werk doenlijk, de chronologische volgorde gehandhaafd. Die keuze baarde veel moeilijkheden. Door den Europeeschen oorlog waren verscheidene foto's, waarvan ik gaarne een afbeelding had opgenomen, niet te verkrijgen. Bovendien bleek herhaaldelijk, dat de noodzakelijke beperking, voorgeschreven door het eenmaal gekozen getal der afbeeldingen, mij noopte tot het „uitdunnen" van perioden die ik gaarne ruim vertegenwoordigd had gezien. Desondanks is er naar gestreefd de overbekende werken te vermijden en op ettelijke plaatsen een schilderij weer te geven, dat wel representatief is voor den betrokken meester, maar toch een minder bekend aspect van zijn persoon en oeuvre vertegenwoordigt.

Tot de Nederlandsche schilderkunst wordt hier óók gerekend de Zuid-Nederlandsche, ongeveer tot aan de scheiding van 1579, met Pieter Bruegel als laatste groote figuur. Van de Nederlandsche schilderkunst een overzicht geven en daarbij de Vlaamsche van de 15e en de 16e eeuw vergeten, zou gelijk staan met het optrekken van een gebouw zonder fundament. Dat, van het vierde kwart der 16e eeuw af, de samenstelling zich alleen bepaalt tot Noord-Nederland geschiedt niet, omdat de inleider meenen zou, dat er van dien tijd af geen aanraking meer geweest is tusschen de Hollandsche en de Vlaamsche beeldende kunst, want die aanraking was er veelvuldig,

doch uitsluitend uit practische overwegingen, om de stof te beperken. In de bewerking van den tekst heb ik het echter niet kunnen vermijden, in te gaan op de beteekenis van Rubens.
Ik heb er over nagedacht of het niet gewenscht was te eindigen bij een tijdperk, dat als afgesloten kan worden beschouwd en historisch overzien. Met andere woorden: of de hedendaagsche schilders van dit overzicht moesten worden uitgesloten. Ik heb daarvan echter afgezien en van eenigen hunner tòch een werk opgenomen. Hoe het nageslacht over hun schilderkunst zal oordeelen, dient te worden afgewacht, — ik meende hun arbeid noodig te hebben om te doen zien, dat de Nederlandsche schilderkunst, ondanks haar inzinkingen en de wisselingen van stijl, een merkwaardige continuïteit in haar doeleinden vertoont en nog altijd een voor onzen aard zeer kenmerkend cultuurbezit verdient te heeten.

Jan Engelman

HET LAND EN DE SCHILDERS

HET land is laag en rijk aan water. Blauw zijn de dampen die optrekken uit de drassigheid, uit de breede, traagbespoelde stranden, uit de zat-groene oevers der rivieren, de zwatelende boomen en eeuwig zingende rietbosschen. Het licht wordt gebroken in de zachtste schakeeringen en de stoeten van wolken zeilen er overheen met oneindig verfijnde zilvertinten. Hier moest een schilderkunst gedijen die, na het eerste tijdperk van primitiviteit en decoratieve vlakvulling, een bijzondere gevoeligheid aan den dag legde voor de wijze waarop het licht de vormen streelt en de kleuren laat samenvloeien: een schilderkunst die, tusschen licht en duister, tusschen wit en zwart, tusschen hoog en diep, een onbeperkt aantal tonen erkent, die de matgouden misten en blauwgrijze sluiers van den samenklank meestal meer bemint dan de helle fanfares der ongebroken tinten.
Toen Charles Baudelaire in 1857 voor zijn geliefde ,,L'Invitation au Voyage'' dichtte — was het na het zien van een Van Goyen, een Ruysdael of een Jongkind? — bleek het meest bijzondere en exotische, wat hij haar kon aanbieden, niet te zijn een reis naar den zoozeer in zwang zijnden Oriënt, maar een vaart naar ,,Les soleils mouillés, De ces ciels brouillés''. Deze inscheping voor Cythère werd vol intimiteit en ingetoomde zwierigheid, vol clair-obscur, alle latijnsche hardheid is opgegeven voor een gesluierd en goudelend visioen. En de dichter beloofde haar de gedempte zachtheden, de kleurrijke mysteriën, de zenuwstillende kalmte, de blinkende en door de jaren gepolijste meubels, de vreemde bloemen, de opgetaste rijkdommen en de behaaglijke ordelijkheden van die lage landen als de vreemdst denkbare chinoiserie:

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
— Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Een land of een landstreek kan maar zelden bogen op een beoefening van àlle schoone kunsten tot eenderen graad van hevigheid, bewustheid en ziels-uitdrukkend vermogen. Zelden verschijnen, als in de Renaissance der Italianen, alle muzen hand in hand, de aarde omtooverend tot een voorportaal van den hemel. De Nederlanders, zoo schijnt het, hebben de schilderkunst tot hun artistieke lot ontvangen. Iedere Nederlander schildert of koopt zich een schilderij en een eeuw van techniek heeft den eerbied voor dat fraaie, geliefkoosde ambacht niet kunnen uitroeien.
Een opmerkelijk feit in de geboorte eener eigen Nederlandsche beschaving is het, dat onze groote mystieke dichteressen Hadewych en Beatrijs van Nazareth reeds in het begin der 13e eeuw hare werken schreven in de volkstaal. In Frankrijk werd de mystiek nog in het latijn geschreven. Die getemperde germaansche mystiek heeft zich rijk ontplooid en er is reden om aan te nemen, dat de krachten, die haar bezielden, zich in latere perioden openbaarden door de lyriek, den vorm van letterkunde waarin wij het hoogst zijn gestegen. Wij hebben in Klaus Sluter en Klaes de Werve aan de Bourgondische vorsten geniale beeldhouwers geschonken. Wij hebben, in de eeuw die ligt tusschen 1450 en 1550, toen de meerstemmigheid pas was ontstaan, groote dingen gedaan in de muziek. De drie Nederlandsche scholen hebben aan Europa, Italië niet uitgezonderd, voortreffelijke leermeesters geleverd. Maar dat alles had niet de voortgezette kracht die vertoond wordt door de ontwikkeling onzer schilderkunst. Dat zij hare inzinkingen had is zeker, doch van Melchior Broederlam en Jan Maelweel tot aan onze dagen toe, is zij toch de kunst geweest die het meest heeft weergegeven van onzen volksaard, van ons heldere beschouwen der werkelijkheid en ons ingetoomd ondergaan van geestelijk gezicht en verlangen der ziel.
Schilderkunst dus, als lot en als natuur.
Lust om weer te geven en in de herinnering te bestendigen den oogopslag en den glans der gelaten, de stille of bewogen houdingen van hoofd en handen, den stand der lichamen en de weidschheid der deftige gebaren. Lust om het diep verschiet der vlakke landen, met de blinkende linten van kalme rivieren en kanalen en de tallooze molens en torenspitsen, in rustige plans op het paneel te ontrollen. Lust om van de koele schemerige binnenhuizen en de lage doorkijkjes naar een zonnige gracht, van de overlommerde lanen en de sluimerende achtertuinen, de hoorbare stilte te onthouden. Lust om bloemen en vruchten, vogels en vlinders, schenkkannen en met gelen wijn gevulde roemers, oude folianten, kandelaars, aardewerk, porcelein en doodshoofden, bijeen te brengen als symbolen, dan van overdaad, dan van versterving en doodsgedachte, of eenvoudig in vloeiend licht met innigheid te laten spreken een taal die „achter de dingen" is. Lust, kortom, aan een blijvende herhaling van de vormen en de

kleuren der werkelijkheid, die dagelijks om ons heen is te zien. Hiermede is het voornaamste kenmerk van de Nederlandsche schilderkunst genoemd. Men kan geen twee schilders over denzelfden kam scheren, maar ieder die zich met de Nederlandsche schilderkunst bezig houdt, zal altijd weer getroffen worden door de hardnekkigheid van haar realisme. Het is even wijs als banaal dezen werkelijkheidszin vast te stellen, het is 't intrappen van een open deur, indien men wil, maar het is een noodzakelijk factum tevens. Men ontkomt er niet aan, als men het onderneemt in vogelvlucht een ontwikkeling te beschouwen, die nu nagenoeg vijf en een halve eeuw beslaat.

Het begrip ,,werkelijkheid'', zooals het hier gebruikt wordt, vraagt nochtans eenige nadere beschouwing. De moderne richtingen der schilderkunst, opgekomen na het impressionisme (in Holland zijn zij reeds weder gevolgd door een merkwaardige reactie van een groep schilders, die zich tot taak gesteld schijnen te hebben de werkelijkheid met pijnlijke zorg uit te beelden), hebben ons geleerd het nabootsen der natuur als artistieke prestatie zóó hartgrondig te wantrouwen, dat het kind met het badwater werd weggeworpen. Nog altijd is de beeldende kunst ,,art d'imitation'', het element der verbeelding dat zij bevat, haar geestelijke drijfveren, haar mogelijke sacrale bedoeling of sociale beweegreden, haar stijl, zij zijn gebonden aan en beperkt door de lichamelijkheid der voorstelling. De abstractie, de ,,ideoplastiek'', kan haar doel zijn, als zij haar middel poogt te worden verdwijnt de beeldende kunst. De hoogste les, ons door die richtingen geleerd, zal op den duur wellicht slechts déze zijn, dat er geen realisme van beteekenis is, zonder dat een kiezend, ordenend en styleerend element de gekozen stof heeft verwerkt tot een toestand, die de zichtbare werkelijkheid te boven gaat in helderheid en fijnheid. Vandaar tot het besef, dat het betrekkelijk onvruchtbaar is, te strijden over den voorrang van ideoplastische of realistische kunst, is maar één schrede. *Want binnen den zin voor de werkelijkheid blijft alles mogelijk.* Binnen het realisme der Nederlanders blijft zooveel grootheid van ziel mogelijk als er binnen het ideëele der Italianen, Spanjaarden en Franschen, binnen hun neiging tot het uitbeelden van grootzielige en koninklijke menschen, hun gave voor de zinrijke fabel, voor statige ordonnantie en helder evenwicht, mogelijkheid blijft voor verbluffend realisme in de uitbeelding van stoffelijke details.

Misschien is het dan ook beter, het voornaamste kenmerk der Nederlandsche schilderkunst, liever dan het als werkelijkheidszin te betitelen, te noemen *intimiteit*. Een volk, dat zich verzette tegen het Spaansche wereldrijk, dat alle zeeën bevoer en uit de verste landen schatten naar zich toe haalde, was in het meest eigene van zijn kunst stil en zonder breede gebaren. Onze kracht lag, in het algemeen ge-

sproken in de uitbeelding van het nabije, het vertrouwde en dagelijksche, het met vrome aandacht en innige liefde beschouwde, niet in het groot-gevormde en pathetische, niet in het mythologische en decoratieve. Onze bloei was een burgerlijke bloei en geen aristocratische. Voor zoover onze godsdienstigheid tot kunst heeft bezield, kenmerkt zij zich door haar getemperde mystiek en haar christelijk stoïcisme. Dit alles gaf ons een eigen plaats in het schilderlijk leven van Europa. Men kan zich niet ontveinzen, dat het ook een beperking inhoudt. De intimiteit, de innigheid, het quiëtisme, zij bereiken doorgaans niet de hoogste staten van den scheppenden geest. Maar deze beperking wordt weer weggenomen door de uitzonderlijke figuren die, als Jan van Eyck en Johannes Vermeer, onze intimiteit hebben verdicht tot een scherpte van waarneming en een spanning van den geest, waarin de werkelijkheid het grootst en edelst licht ontvangt, zoodat wij, met verwondering, Gods schepping schooner herschapen meenen te zien, — of die, als Bosch, Bruegel, Rembrandt, Seghers en Van Gogh, de intimiteit verbraken, vereenzaamde hartstochtelijken, vulcanische verschijnselen, worstelaars met het geheim van het leven, die de natuur ondergingen als een fatum of een symbool en zich in vlagen van haar bedienden, om hun geestelijke werkelijkheid openbaar te maken. Onze zin voor het werkelijke en intieme heeft ons een goed gehalte gegeven. Door hèn zijn wij gestegen boven de beperkingen van den eigen aard.

JAN VAN EYCK

DE ongemeene en baanbrekende beteekenis van Jan van Eyck kon zich niet sterker opdringen dan bij de Memlinc-tentoonstelling van 1939 te Brugge. Men ging om Memlinc te zien, een meester die aantrekt door zijn innige zoetheid en hoofsche sierlijkheid. Hij behoort niet tot de groote oorspronkelijken, hij heeft zich uit datgene, wat hij bij anderen zag, bij Lochner, maar vooral bij Rogier van der Weyden, een eigen stijl gevormd, die verfijnd is en vol inkeer, teeder en aanminnig, indien men het ouderwetsche woord wil verstaan. ,,Ernstig en eenzaam, luisterend, zwijgend, en in vroomheid bereid'' was Memlinc, om Nijhoff's dichterlijke termen te gebruiken. Men vindt in hem een sprekend voorbeeld van den kunstenaar die het gansche tafereel van zijn tijd schildert, de landschappen, de steden en de menschen, die niet onsociaal is en toch met zijn hart er buiten blijft, mijmerend en eenzelvig. Hij volhardt bij de begrippen der middeleeuwen, zonder hun agonie te zien, zonder ontvankelijk te wezen voor de beroering der wereld en de groote vernieuwing die als een golf komt aanrollen.

De wereld, waarin zijn handelingen zich afspelen, is klaar en helder gezien, maar het blijft een gedroomde wereld, die hij met stil behagen om zijn sujetten bouwt. Beter dan in den algemeen zoo bewonderden Sinte Ursulaschrijn, de Verrijzenis uit het Louvre of de Zingende Engelen uit Antwerpen, leert men hem kennen in het sterke, voorname tweeluik van Maarten van Nieuwenhove, want daar is hij de man die zijn juiste kracht zoekt in de beperking en bij wien men de moeiten der herhaling in te veel gestalten en te veel gelaatsuitdrukkingen niet voelt. Nog stralender, zoo mogelijk, vindt men hem in het altaarstuk voor burgemeester Moreel, waarvan het middenluik een glorieuzen Sint Christophorus tusschen rotsen te zien ge(ft, geflankeerd door Sint Maurus en Sint Aegidius. De indeeling is hier sterk en meesterlijk, de kleur is van de edelste harmonie. In de portretten van den stichter en zijn vrouw bespeurt men dankbare werkliefde en uiterste zorg van factuur. Memlinc is hier de gerijpte en zelfstandige leerling van Van Eyck en Van der Weyden.
Maar wanneer men de Memlinc-tentoonstelling nu verliet en nog eens terzijde ging in het Brugsche museum, stond men ineens voor het groote en tragische, voor den Dood van Maria van Hugo van der Goes, het grijze en blauwe schilderij met de prachtige groepeering der lichamen en de ontzaglijk verwonderde, ingevreten karakterkoppen, die doen huiveren en even dicht bij den waanzin schijnen te zijn als de koppen van Grünewald. Deze kunstenaar schilderde een lot en een ondergang, hij was aangegrepen door het begin van een grooten wind. Daar zag men ook een klein mansportret, een zakdoek groot, van Rogier van der Weyden en bespeurde het genie in de vlakindeeling en de curven van de contour, om nog te zwijgen van de kleur, die bezonken is als die van een edelen steen.
Daar zag men, bovenal, een der schoonste schilderijen van de wereld: de Madonna voor den kanunnik van der Paele van Jan van Eyck, dat na vijfhonderd jaren nog straalt en fonkelt alsof het gisteren was geschilderd. Het is nog mooier dan zijn Madonna in het Louvre met het prachtige uitzicht op de rivier, waarin de minuscule figuren speldscherp waarneembaar zijn en zelfs moet men, heeft men dit verbijsterende realisme, dat toch zoo enorm groot en monumentaal bleef, pas gezien, liever niet onmiddellijk naar Gent reizen voor het Lam Gods. Het Gentsche altaarstuk was de romantische droom van mijn jeugd, het duizendjarig rijk in schilderkunst, maar vergaat het u als mij, dan wordt het bleek en minder in de kleur, na de genietingen van het oersterke blauw en rood op dat wonderlijk mooie paneel te Brugge, na dat harde juweel, met zijn koele en nuchtere madonna, met zijn leepen kanunnik, die den bril vasthoudt als het fier bewijs van zijn niet geringe verstandelijke ontwikkeling, met zijn heiligen, die naïef en spotziek tegelijkertijd zijn, met al de perspectivische raadsels van het schier oneindige interieur, dat al boven den ,,style

barbare" der gothiek uit schijnt. Het is de grootste realistische schilderkunst uit het Noorden, in stofuitdrukking niet geëvenaard. Een triomf van het klaarziende oog.
Wij, kunstliefhebbers van de twintigste eeuw, hebben ons zóó volgestopt met aesthetische theorieën en hypothesen, dat wij ons moeilijk een juiste gedachte kunnen vormen over de mentaliteit, waarin Van Eyck met dit verbijsterende realisme bezig was. Wij zoeken teveel onszelf in den geest van het verleden. Zelfs de uitgebreidste historische kennis is niet bij machte, het beeld van zijn werkplaats te reconstrueeren, zij slaagt er immers nimmer in ons een tijd en een menschenslag van weleer waarlijk voor oogen te tooveren, die menschen gaaf en levend te laten zien zooals ze ééns, onder hùn zon, met hùnne vreugden en rampen, hun belangen en zorgen, zijn geweest. Want zij zijn onherroepelijk verdwenen, en wàt het nageslacht van hun eigendommen ook conserveert, het levende leven is niet meer te achterhalen. Men zegt, dat de mensch in wezen niet verandert. Maar kan men zich voorstellen, welk een nachtmerrie het zou wezen, als wij, met òns besef, zaten in de huiskamers en de kerken onzer voorvaders van maar honderd jaar terug?
De mensch wordt uitgewischt, zijn kunstdingen blijven. De kunst is lang, het leven kort — de gunstige gelegenheid van het verleden was niet minder vluchtig dan de onze. Van Eyck heeft wel een uiterst gunstige gelegenheid gehad. Maar welke prententie had hij met zijn kunst? Volgens de begripswereld van de Renaissance, behoort zijn werk tot de „primitieve" schilderkunst. Hij kende de oplossing der ruimtelijke problemen niet zooals latere meesters ze kenden. Maar sinds de Duitsche romantici Ludwig Tieck en Wilhelm Grimm de middeleeuwen herontdekten en de gebroeders Boisserée hun verzameling aanlegden, is men die primitiviteit met andere oogen gaan zien, heeft men den rijken inhoud van hun vrome stof opnieuw gewaardeerd, naast hun zorgvuldigheid van uitvoering, hun pracht en glans van kleur. Men durfde zelfs de stelling aan, dat de Primitieven niet zoozeer onkundigen waren, als wel vervulden van een religieuze idee, die voor hun samenvattende voorstellingen de ruimtelijke illusie niet noodig hadden en opzettelijk vermeden. Dit gaat evenzeer te ver als de onverschilligheid te ver ging, die vóór de Romantiek tegenover de gothische kunst werd betoond.
Misschien doet men het best, het schilderen van Jan van Eyck, die nog zooveel meer was dan schilder — „peintre et valet de chambre" van Philips van Bourgondië, maar ook diens diplomaat en geheime koerier —, te zien als de uitoefening van een schoon, maar tevens doodnuchter ambacht. Hij schilderde portretten en hij schilderde de bijbelsche verhalen en de religieuze visioenen van zijn tijd met de grootste zorgvuldigheid. Met een zorgvuldigheid van stofuitdrukking, die zijn tijdgenooten te hoop deed loopen, omdat zij zooveel knapper

was dan het tot op dat oogenblik vertoonde, en die òns verrukt, omdat al wat later ontstond, in puur vakmanschap en in intensiteit, niet haalt bij deze weergalooze klaarheid.
Bij Van Eyck begint de Europeesche schilderkunst, voor zoover ze iets anders en iets meer is geweest dan de bezwerende of geduldige uitbeelding van theologische waarheden en sacrale geheimen. Dit is voor òns zoo, maar wie zal uitmaken, of hij zelf bij benadering deze bedoeling heeft gehad? Of hij zich bewust was, dat hij, naast Masaccio, een geheel nieuw levensgevoel in de kunst bracht? Van vele groote kunstenaars kennen wij gesproken en geschreven woorden en gewoonlijk leert men daaruit, dat zij zich helder bewust waren van hun positie in de ontwikkeling der cultuur, van het deel dat zij moesten bijdragen aan de oplossing van dringende problemen, niet door direct ingrijpen, maar door de geesten te richten naar een bepaalden kant. Doch van Jan van Eyck weten wij zóó weinig, dat onmogelijk kan worden nagegaan, of hij begreep de schitterendste vertegenwoordiger te zijn der staatkundige idee van Philips den Goeden, van de geestelijke atmosfeer welke door die idee werd geschapen, of hij zich de aanwijzer voelde van de lente van het germaansche Noorden, of hij het besef had, dat via zijn vermogen als ambachtsman een diepe maatschappelijke en godsdienstige omwenteling zich aankondigde. Vermoedelijk was dit niet het geval, vermoedelijk leefde hij daarvoor in een te naïef stadium der cultuur. Hij vond een bijzonder gunstige conjunctuur voor zijn ongemeen talent: den bloei van Vlaanderen in het Bourgondische rijk dat geboren werd, de pracht van het hof, den rijkdom dien de levendige handel der steden aanbracht en het sterke, frissche jonge levensgevoel, dat uit dat alles ontstond. Daarvoor vond hij sterke symbolen, symbolen die, mochten zij al in de stof van zijn schilderijen, in de godsdienstige motieven niet nieuw zijn, toch als herboren verschenen, doordat hij ze bekleedde en doordrong met een tot dan toe niet bekend natuurgevoel, een fel, gretig en niet-loslatend beschouwen van de werkelijkheid.
Hij schilderde. Hij schilderde de religieuze motieven en de menschen van zijn tijd, zonder critiek, maar genadeloos precies. Wij komen niet achter zijn gedachten, maar wij zien dat zijn objectiviteit een koninklijk onbevangen allure heeft en zondere eenige kleinheid is. Er is tusschen object en subject een grandioos evenwicht. Het nieuwe was voor hem, dat hij niet schilderde dan nadat hij de natuur tot in haar fijnste vezelen had nagespeurd. Was de fabel of het mysticke visioen nog wel van belang? Was hij niet het meest uit op het vinden van nieuwe, sterke kleuren, van een nieuwe compositie, van ruimtelijke constructies en de beweging van het lichaam in ledematen en gewrichten? Hij had ook de microscoop kunnen uitvinden, in plaats van de olieverf die de legende vermeldt, of een verbazingwekkend meetwerktuig. Hij was toevallig gek van de kleur en de sterkte van het licht.

In het Turijnsche Getijdenboek, meer nog dan in dat van Chantilly, vinden wij de eerste duidelijke teekenen, dat de ,,kale" kleur der gothische schilders plaats gaat maken voor een coloriet, waarin het licht zich met de kleur verbindt, waarin ,,tonaliteit" aanwezig is. Er is een begin van atmosfeer, vormen en tinten worden eindelijk gemoduleerd door de elementaire kracht van ,,heilig licht en lucht", door de wisselingen en nuances daarvan. Een lange ontwikkeling zal noodig zijn, vooral het optreden van de groote Venetiaansche schilders zal noodig zijn, om deze groote vondst, belangrijk als het octaaf voor de muziek, te vervolmaken. Maar hier is het begin van een ooggetrouw waarnemen der sterke stralingen en vlietende vluchtigheden van het licht. In de miniaturen van het Turijnsche Getijdenboek die aan Jan van Eyck worden toegeschreven, is bovendien een grooter kennis van het ruimtelijke en van de samenstelling van het menschelijk lichaam te vinden dan bij de vroegere meesters het geval was. Zonder twijfel is hij in deze wetenschap nog ,,primitief", vergeleken bij het volle bereiken der Renaissance. De harmonische eenheid van figuur en ruimte heeft hij niet gevonden. Toch heeft hij, op zijn eigen wijze, een eenheid gegeven, de eenheid die gelegen is in het ongeloofelijk boeiende spel van het licht, in het uitwegen van licht tegen donker. Op de contrasten daarvan is de compositie als het ware gebouwd, hij vergoedt ermede wat hij te weinig bezit aan perspectivische kennis.
Jan van Eyck heeft de scholastiek, den Bijbel en de Overlevering niet losgelaten, maar hij heeft er een nieuwe, mannelijke verklaring van gegeven, waaraan dociliteit vreemd is. Hij begint zijn eigen gedachten te denken, wij weten niet welke, hij is geestelijk met de clercen, hoofsch met de hovelingen, maar hij brengt onbewust het levensgevoel van een nieuwe, opkomende sociale klasse tot uiting. Het is uitgedrukt in zoo ongrijpbare en onwaardeerbare kwaliteiten als kleur en licht. Maar het is of alle schilderkunst verbleekt, wanneer de zijne verschijnt, en of de politiek waardoor deze mogelijk werd mee verbleekt. Bij de fijnste en subtielste verzorging van het détail, ontbreekt nergens de grootheid en zekerheid van een kloeke, mannelijke greep. Hij vertegenwoordigt daarom onzen werkelijkheidszin, onze intimiteit, op een wijze die naar alle kanten schoon is, ruim ademt en den geest tot een wijd uitspansel maakt. Hij is de krachtigste en prachtigste Nederlander dien men zich denken kan en waarschuwt ons, den bloei van het zeventiendeeuwsche Holland toch in een juiste verhouding te zien tot dien van den Nederlandschen bloei van de vijftiende eeuw. Want wèlke mogelijkheden van het ,,gemeene vaderland" zijn verloren gegaan, toen de periode verzonk die hij zoo stralend heeft ingeleid?

JEROEN BOSCH

HET gruwelijke en duivelsche heeft, door alle tijden heen, in de kunst evenzeer een aangezicht gehad als het grootsche, het rustieke, het liefelijke en het hemelsche. Van de godin met den leeuwenkop der boeddhistische Aziaten tot de gegalvaniseerde orthopaedische voorwerpen der Surréalisten: één bekentenis van metaphysischen angst, vrees voor het Niets en den „Geist der stets verneint", uitgedrukt in symbolen die onrustig zijn en dynamisch.
Eén meester van het diabolische is er, die ons onder alle omstandigheden blijft boeien en het schijnt door de gelijkenis te komen van ònzen tijd met dien waarin *hij* werkte, dat zijn oeuvre bijzonder actueel is. Het is Jeroen Bosch, wiens groteske verbeeldingen reëel blijven door de ongemeene felheid waarmee ze zijn gezien en voorgedragen, door die eigenschap tevens welke veel groteske kunstenaars hebben verwaarloosd: de vermenging van het ongeziene en fantastische met de werklijkheid van iederen dag. Bosch geloofde aan den echten, den baarlijken duivel, de bokspoot was hem realiteit, al heeft hij nergens Lucifer en overal diens trawanten geschilderd. Hij drijft den spot met hem, zooals de middeleeuwsche mysteriespelen het doen, waarin de duivels voor het burleske hebben te zorgen, waarin zij de clowns zijn die de klappen krijgen. Maar hij is immens bang voor den Vorst der Duisternis en in zijn schilderijen lijden de engelen groote schade bij diens bedrijf. Terwijl Memlinc, de man „die Gods woord verstaat", mijmerend en vol vereering zijn celeste madonna's zit te schilderen, alsof de geur der middeleeuwen nimmer zal optrekken, voedt Jeroen Bosch zijn geest met geheimzinnige en apocalyptische lectuur, met het visioen van Tondalus en de reizen van Sint Brandaan.
Hij heeft het intellect en het vertrouwen op de verlichting van Erasmus niet, hij is dupe van de dreigende barbaarschheid, den achteruitgang der zeden, hij ziet het Beest uit de Openbaring komen. En hij wordt *moralist,* voelt zich geroepen zijn medemenschen den spiegel voor te houden. Hij is partij, bij die voorstellingen, hij geeft ze niet uit de afzijdigheid van een eclecticisme, maar hij weet dat de zonden die hij uitbeeldt ook zijn eigen zonden zijn.

Men heeft voor de diablerieën van Jeroen Bosch, niet het minst bij de tentoonstelling van 1936 in het Museum Boymans, allerlei moderne verklaringen gezocht, met voorliefde de psycho-analyse te hulp geroepen en hem zelfs een onbevredigd verlangen naar al de lusten die hij schilderde toegedicht, hem „onbewust een godslasteraar" genoemd. Zulke verklaringen zijn al even weinig gefundeerd

als vele verklaringen die men voor de raadsels in het werk van Bruegel heeft gezocht en die door meer op den beganen grond blijvende, recente publicaties van Brabantsche historici worden aangetast. De vader van Bosch kwam uit Aken, hij schilderde voor de Broederschap van Onze Lieve Vrouwe de legende van Maria van Egypte en maakte decoraties van processies en passiespelen, waarin hij zelf mee-acteerde. Ook Jeroen ontwierp decoraties, hij kwam in contact met den domarchitect Alart du Hameel (dezelfde die den eersten olifant als het oorlogsmonster der Turken graveerde, welke gravure zich in de Albertina te Weenen bevindt), teekende cartons voor glasvensters en schilderde altaarstukken. Hij bracht het tot vermaardheid en werd door zijn huwelijk met de adellijke joffer Aleyt van Meervenne een der notabelen van de stad 's-Hertogenbosch. Als aanzienlijk burger van de stad had hij deel aan het vroolijke en feestelijke leven, dat echter een bittere keerzijde had. Vele jaren hebben de hertogen van Brabant en die van Gelre elkander het bezit van het welvarende 's-Hertogenbosch betwist, telkens was er oorlog en zware belastingen werden opgelegd. Er waren schrille sociale tegenstellingen, het gemeene volk leefde in ellende, terwijl het zich vergapen mocht aan praal en pracht der vorstelijke personen (Maria van Oostenrijk, Philips de Schoone, keizer Maximiliaan) die de veste bezochten. Geen wonder, dat het kwam tot opstanden tegen den adel en de rijke geestelijkheid, opstanden die den Beeldenstorm a.h.w. reeds aankondigen. Jeroen Bosch stond tusschen de twee partijen in, hij was een voornaam burger, maar begreep, volksjongen van afkomst, ingedeeld bij de schutterij, volkomen de nooden van den gemeenen man. In zijn diablerieën gaf hij, in symbolen die òns vreemd voorkomen, maar door zijn tijdgenooten werden verstaan, zijn critiek, zijn protest, zijn angst om een nabij gericht. Het is de critiek van een geloovige, die het heilige ziet besmeurd.

Eenmaal op dien weg, werd zijn fantasme oneindig rijk. Onuitputtelijk was zijn geest in het vinden van afzichtelijkheden, schrikaanjagende misgeboorten. Als een Gilles de Rais in het winterwoud zag hij de natuur zich omvormen, inkrimpen en uitstulpen, waar hij ook liep. Boomen kregen phallustakken, rotsen werden vagina's, waterstroomen ontvingen het onherroepelijke van de Styx, de Fontein des Levens werd woest ondermijnd door een kracht van de hel en als de Ark van Noach op den berg Ararat stoot is iedere spelonk van het monochrome tafereel, ondanks de aanwezigheid van mensch en dier, van een huiveringwekkende verlatenheid. Alle gargouilles der kathedralen, alle slakken en zeehonden van het koorgestoelte te Ulm, werden in monsterlijkheid overtroefd door *zijn* monsters. In stoeten zendt hij de heksen, de vampiers, de kobolds en flagellanten uit. Gewapende scorpioenen, kikvorschen met menschelijke gelaten, eier-



Ander volc es daer
onvroeder. Die ha
re vader ende haer moeder
Alsi van ouder sijn verlegen
Doet slaen ende gaerne eten,
Dit houden si over wel daer
Ende dies niet ne doet hi heet daer quaet.



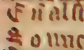
Oec vintmen daer in somech
lant. Menighen starken
gygant. Die xij cubitus sijn lanc.



Ander volc es daer
niet so clene ende ranc.
Cume als lanc wi lesent dus
als drie voet of een cubitus

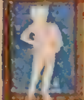


Daer sijn vrouwen leer
te ghelbaghen. Die
als die naer vif kinder draghen.
Ende die werden grau gheboren
Ende als si out sijn als wit horen
So wert hem al swart dat haer.





Ander wijf wonen daer
naer. Diere vive dra
ghen ter dracht. Maer sine
leven ter jaer maer acht.



Oec es daer een volc ge
seten. Die die rauwe
vische eten. Ende dunken
die souten zee.



Ander volc so wonen mee
Die die voete hebben ver
keert. Ende ander noch als
men ons leert. Si hebben
teen elc handen viere.



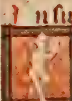
Volc so esser van ander
maniere. Die die ve
te hebben verkeert.



Als ons sente Jo. leert.
So esser echande volc
gevonden. Gehouet gelijc
den honden. Met crommen
clauwen ende niet langhe. Ende niet bedec
ten vellen behanghen. Ende waer haer
sprecken bassen.



Ander volc es daer gewassen
So clene moeten leben die liede
Dat si niet meer den clenen riede
In sulken maten daer si beleven





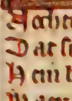
Ander volc es daer neven
Die mensche es als wijt
horen. Dese volgen den lieden
bi sporen. Si ter rocke dats h'manier
Tote dat si comen tere riviere





Ander liede sijn daer bi
Die heten arimaspi
Jof ciclopen in latijn
Die maer niet ene oghe sijn.
Ende staet hem voer thoeft voren





Ander volc es daer ge
boren. Die lopen uter
maten sere. Met ene voete
ende niet mere.
Sciapoda es die wet so breet
Dat si teghen die sonne heet
Hem beschermen daer mede
Maer dat si rusten in enighe stede





Ander liede es geloeft
Vintmen daer al sonder hoeft.
Haer oghen in haer scouderen
staende. Int hare borst ere
gate wit gaende.
Neer nose ende haer mont
Eyselijc sijn si als een hont.

DER NATUREN BLOEME
(Handschrift)

schalen die langs den grond schuifelen en waar muziekinstrumenten uit steken, soldaten met den kop van een lepelaar, geïsoleerde ledematen, vlinders als giftige planten, staarten als zaagwerktuigen, wandelend vaatwerk en keukengerei, mannetjes met een trechter in hun achterste en het linkerbeen in een melkkan, pagodes op onherkenbare monsters met vijf beenen, en vooral een wemeling van afzichtelijke insecten en nog eens insecten — het krioelt dooreen als mieren in een nest en men wordt er soms bijna lijfelijk afkeerig van. En dit alles heeft een zin, het symboliseert de finessen der menschelijke ondeugden, de tusschenstaten van alle booze lusten. Ook waar wij hem niet meer volgen kunnen, zooals in gedeelten van den Tuin der Lusten en den Hooiwagen in het Escurial, blijft het suggestieve van zijn motieven zich opdringen. Het is een hantise die ons nòg hanteert, al heeft *ons* geloof en ongeloof zooveel andere bewustzijnsinhouden gekregen. Wij bezitten geen bezweringsformule voor zulk een levende bezetenheid. Over de eeuwen heen voelen wij de diepe geestelijke kwelling van den mensch, die in wezen niet verandert.

Veel steun voor den geest van zijn diablerieën vond Jeroen Bosch tenslotte niet, in de schilderkunst die vóór hem was geweest. Zijn lectuur moet meer voor hem beteekend hebben dan de weinige helletafereelen op de altaarluiken van zijn tijd, dan de grijnzende waterspuwers aan de kathedralen en de saters en leeuwekoppen der koorstoelen. Wellicht heeft hij de gravures van Schongauer gekend en daar men veilig aan mag nemen, dat de middeleeuwers meer gereisd hebben dan zij opteekenden, bestaat de mogelijkheid dat de Bossche schilder in Keulen heeft vertoefd en daar het altaarstuk met de uitvoerige diablerie van Stephan Lochner in de Sint Laurentiuskerk bezichtigde. De duivels van Lochner's Laatste Oordeel (thans in het Wallraf Richartz-museum) behooren tot het weinige, dat met de duivels van Jeroen Bosch eenigermate vergeleken kan worden. Maar wat zijn zij tenslotte armelijk en ongeraffineerd, naast die van den Nederlander! Zij „tormenten en pinen de sielen swaerlic", maar zeer naïef, en hun attributen — bokspooten, horens, vleermuisvleugels, hooivorken, kettingen, afgerukte kerkluchters — zijn maar kinderspel, vergeleken bij de lugubere gedaantewisselingen die Bosch zijn helsche geesten liet ondergaan. Het afzichtelijkste waartoe de Keulsche meester in staat was, is gelegen in de vermenigvuldiging van de diabolische physionomie, die op den buik opnieuw verschijnt en soms ook in de kniegewrichten. Bij Jeroen Bosch mag men spreken van een diepe demonische fantasie, want zijn „drolligheden" zijn onuitputtelijk aan verrassing en vertoonen een gruwelijkheid, zoo langzaam en zoo kil, dat ons het lachen vergaat.
Jeroen Bosch is vooral bezeten van het koude, de verschrikkingen van het water en het vochtige, van het visch- en amphibieachtige,

van het gebroed dat op den buik kruipt: slangen, vorschen, padden. Ook van het valsche in vogels en bloemen, en het giftige der insecten. Hij brengt het monsterlijke teweeg door de combinatie van het levende met het doode (ledematen uit vaatwerk), door het erotische bederf te verbinden met den angelieken aanblik. Zijn kracht ligt in de alomtegenwoordigheid van zijn monsters: ze zijn er op de meest onverwachte plaatsen en oogenblikken. Dit doet denken aan de woorden die Marlowe zijn Lucifer in den mond gaf:

De hel is niet begrensd of niet omperkt
In ééne plaats; de hel is waar wij zijn
En waar de hel is zijn wij eeuwiglijk...

Maar zijn kracht is vooral, dat hij, bewust of onbewust, — en in de alomtegenwoordigheid van zijn duivelarijen komt het reeds uit — het automatische karakter van het kwade heeft geweten. De zelfwerkzaamheid van het Booze, dat het zich-zelf voortzaait, dit is er de geheimzinnigste macht van. Alle belangrijke kunstenaars die het diabolische, het macabere genre hebben beoefend, hebben het gevoeld en tot uiting gebracht, indien niet letterlijk in woorden, zooals Goethe dan in personen of symbolen, zooals Poe, Hoffmann, Villiers de l'Isle Adam. Betrekkelijk maakt het hierbij geen verschil of zij aan den baarlijken, theologischen duivel gelooven, danwel aan een vage daemonie welke den mensch zinneloos bedreigt, een grondsop van kwade droomen, late resten van kindervrees voor het duistere en onbekende. De diabolische vreezen van het leven opruimen, is een utopie. Nog vlakbij ons staat een groep van kunstenaars, de Surréalisten, die door het grillig-illogische, die — gelijk Bosch — door de combinatie van het levende met het doode, de macaberste stemmingen teweegbrengen. De tallooze flauwiteiten die zij, vaak tot snobistischen cultus geneigd, bedrijven, mogen wij voorbij zien, maar waar zijècht zijn treffen zij door het dreigement waarmede zij — gelijk Bosch — het ineenstorten van een cultuur, van een gansche gevoelswereld, in hun werken schijnen aan te kondigen. Hun symbolen zijn gansch andere dan die van den laten middeleeuwer, zij hebben de duivelarij als het ware „koudgesteld" in allerlei technische voorwerpen, orthopaedische bij voorkeur (het mechanische, het *automatische*!), zij streven een sluipende, bijna onzichtbare werking van de verschrikking na. Maar in wezen zijn zij niet anders dan hun voorgangers.

Aan den metaphysischen angst en het dreigement van het Booze ontkomt geen tijd en geen geslacht, rationalistisch of romantisch. De realiteit van een negatief levensbeginsel, tegenstrever van het goddelijke en scheppende, bestaande buiten menschelijke verhoudingen, doch deze hardnekkig bedreigend, wordt nimmer blijvend ontkend. Naast iederen Memlinc staat een Jeroen Bosch, naast iederen Shel-

ley een Byron, naast iederen Ingres een Goya. Met Jeroen Bosch komt men echter niet tot klaarheid, wanneer men niet uitgaat van de realiteit van zijn geloofsbesef. Misschien heeft hij aanvankelijk alleen de bedoeling gehad, amusante, humorrijke scènes te maken, verrassende vreemdheden en kromme bokkesprongen te laten zien. Het gansche laat-gothische tijdperk had de zucht tot het extreme en exotische. Maar al doende, is hij gekomen tot een uitvoering gesymboliseerde comédie humaine, hij ging zijn medemenschen den spiegel voorhouden, hij liet hun de werking der zeven hoofdzonden zien, en alle mengsels en tusschenstadia. Hij werd moralist, hij critiseerde en zonderde zich-zelf niet uit. Hij was als de acteur, die plotseling ontdekt dat hij zijn eigen lot speelt. In zijn moraliteiten was verdisconteerd een groot gedeelte van zijn eigen angst voor het kwade, waarvan hij de geheimzinnige aantrekkingskracht kende en de voorttelende werking had doorgrond. Een angst, die hem niet belette het kwade voluit en onpuriteinsch in het gezicht te zien. Zoo heeft hij het kwade in zijn verschrikking leeren kennen, met de zinnen en met het verstand, en hij moet gesméékt hebben om bijstand. Want hij zag het zóó helder, als de gewone, alledaagsche zondaars om hem heen het niet zagen, gemakzuchtigen die zij waren, gewoonte-overtreders, niet-ingewijden in het werkelijke rijk van den Satan, waar allerhevigst wordt geleefd. Hij zag den geestelijken hartstocht, hij zag de mystiek van het kwaad, hij zag de drijfkracht en het gedrevenworden, die het schepsel tot luciferistisch tegenstander van God kunnen maken, tot schender, willens en wetens, van de eeuwige liefde en barmhartigheid. Hij heeft het satanisme uitgebeeld, voor zoover het maar te beelden was, want het is zoomin met menschelijke middelen voor te stellen als het gelukzalige. De cataclysmen die het aanricht, de vormveranderingen die het teweegbrengt, heeft hij echter weergegeven en met een zóó groote felheid en overtuigingsmacht, dat wij het gevoel krijgen, dat het Satanisme dergenen die er een „school" van hebben gemaakt, die uit het negatieve levensbeginsel een positief kunstprincipe wilden smeden (Barbey d'Aurévilly, Huysmans) kinderspel is, bij dat van Bosch vergeleken.

Hij lachte, hij moraliseerde, hij kende en hij vreesde. Maar hij had lief wat door duivels werd belaagd. Temidden van de booze geesten schilderde hij Hiëronymus, zijn patroon, zóó innig gebogen over het crucifix, dat al het diabolische wordt overstemd door een minne, die tot het hart der wereld gaat.

FRANS HALS

IN de negentiende en het begin van de twintigste eeuw, zijn heel wat schilderstukken van Frans Hals den grooten plas overgegaan, maar het mooiste en voornaamste is toch in Holland gebleven. Wij hebben zijn schuttersstukken, die de menschen gerangschikt geven als bloemen in een bouquet, feesten van kleur en wonderen van natuurlijk arrangement, van compositie. Wij hebben zijn regentenstukken, waarin hij dieper was van psychologie dan hij in de rest van zijn oeuvre ooit is geweest, stukken waarin het coloriet tot uiterste soberheid, tot den eenvoud van een paar gedempte tinten is teruggebracht, maar waarin de ziel van den ouden Hals bekentenissen doet en het karakter van den evenmensch genadeloos werd gepeild. Wij hebben van de genrestukken, hoewel we er arm aan zijn, misschien de mooiste: het zeldzaam levendige tafereel van den Lachenden Jongen met Bierkan in het Hofje van Aerden te Leerdam, en de Vroolijke Drinker uit het Rijksmuseum, een schilderij dat mij nog altijd een der grootste triomfen van de penseelstreek toeschijnt, zóó stoutmoedig en watersnel als het geborsteld is, zóó sprankelend van leven in houding en materie, zóó superieur in het vervullen van de allermoeilijkste opgave voor een schilder, door de grootste meesters soms nog zwak gedaan: het schilderen van een opgeheven hand met uitgespreide vingers — hier neergeworpen, in één stroomend élan, met enkele vegen, als door een toovenaar.

Hebben wij in Holland dan niet zoo erg veel van Hals, wij bezitten dit beste, dit rijpste. Het land, dat den meester zelf aan 't werk zette, is niet geheel misdeeld. De schutters- en regentenstukken vooral, in dat uitnemende, intieme Frans Hals-museum te Haarlem, dat pronkstuk van stilte en orde, waarin het hart van Holland schijnt te kloppen, geven ons een ruimen kijk op zijn groot natuurlijk vermogen als hanteerder van het penseel. En op zijn kennis van den mensch.

De schoonheid in het werk van Frans Hals is een mirakel van gewoonheid.

Wij weten wel, dat we hem niet rekenen mogen tot de allergrootsten, die in hun werk geheimen ontsluierden, welke tot op het oogenblik dat zij arbeidden niet waren uitgezegd. Hij was geen profeet en geen ziener, hij was geen doorgronder van de mysteriën der ongeziene wereld. Men kan hem niet vergelijken met Rembrandt en zijn magische suggesties, niet stellen naast Hercules Seghers met zijn verwoeste paradijzen en oneindige vergezichten. Men kan hem niet handhaven naast de blanke stilte en de ingetogen gratie van den Delftschen Vermeer. Maar men kan hem wèl huldigen als toovenaar met de verf, als den trouwsten vertrouwde met het métier, als wellicht den *puursten* schilder die ooit leefde. Er was geen aarzeling in

zijn hand. Hij was altijd vaardig. Hij was de meest perfecte schildersbaas, de man die direct raak opzette, in groote, forsche vlakken, en dan toetsen ging met penseelen die precies zóó vol waren, dat de kwast geen millimeter verder leeg liep, de streek niet uit was dan waar de schilder het wenschte. Zijn kunst is daarom de triomf van het handwerk. Meen niet dat zij deswege zonder geest zou zijn. Het blijft een onvruchtbaar bedrijf, in kunstzaken den inhoud te willen afzonderen van de wijze waarop de vorm is gedaan. In goede kunst is de vorm instrumenteel. Hals had niet den geest van een geweldig hoogvlieger, maar hij had er genoeg van om dat wat hij zag, en als juist geplaatst erkende, spiritueel, de stof doorstralend, weer te geven.

Hij kwam precies op tijd, met zijn liefde voor de soepele materie, voor het reëele en gewone. De scholen van Haarlem en Utrecht waren zeer tot het zuidelijke, het arcadische en mythologische geneigd. Zij italianiseerden er op los, zij waren verzot op het fraaie arrangement. Zeker, zij zijn te lang miskend deze scholen, zij brachten schilders voort (men denke aan een prachtige figuur als Ter Brugghen), bij wien de ,,literatuur'' geen hindernis was voor een volle en meesterlijke verzorging van het formeele. Toch doen deze mythologie en dit arrangement vaak als een import, die niet geheel ,,verwerkt'' werd. Waar Frans Hals er ooit aan deed, bijvoorbeeld in den getuinierden achtergrond van zijn dubbelportret uit het Rijksmuseum, bleef dat ondergeschikt aan de stevige werkelijkheid, waarmee hij de hoofdzaken voordroeg. Hals heeft bij ons de werkelijke werkelijkheid geïntroduceerd en er meteen een hooge vervulling van gegeven. Het is daarom dat zijn werken in dezen tijd, die nog vol is van de ontdekkingen der impressionisten, zoo onuitsprekelijk frisch, zoo ,,modern'' aandoen. Courbet en Manet, bij ons Breitner, zij stonden vlak bij Frans Hals. Deze deugd van den formeelen kant der schilderkunst, zij wil ons niet meer uit de aandacht en de waardeering, de illustratie van ideeën is nog maar zelden een vruchtbaar bedrijf, want de ideeën staan weinig vast, zijn niet gemeenschappelijk. Alles groeit langzaam— maar van het métier weten wij veel zekers, dank zij de negentiende eeuw, die door een wonderlijke speling der geschiedenis reeds in Hals' realisme schijnt te worden aangekondigd.

Hals was de volkomen, hij was de naïeve realist. Men weet niet veel van zijn leven, maar zachtaan toch wel genoeg om vast te stellen, dat hij niet de vroolijke en loszinnige gezel is geweest dien de legende van hem heeft willen maken. Hij heeft een doodgewoon en banaal leven geleid, waarin de zorg voor het dagelijksch brood, en de zorg om zijn vele kinderen behoorlijk op te voeden, een hartig woord meespraken. Hij had geen ander middel van bestaan dan zijn penseel, hij was gedoemd om schilderend den kost te verdienen, en al kon hij hardnekkig

zijn tegenover groote heeren die niet voldoende wenschten te poseeren, of hun afspraken niet na kwamen, daarin zijn waardigheid van artist toonend, hij had noch zag gelegenheid om blijvend iets anders te wezen dan handwerksman. Schildersbaas! Het kleine zelfportret uit Indianapolis geeft hem als een vrij somber, zorglijk man, op wiens gelaat het leven diepe sporen heeft nagelaten. Na zijn jeugd, waarin het bloed van zijn Vlaamsche of Brabantsche afkomst gesproken mag hebben, waarin hij misschien met de kunst der Vlamingen en Spanjaarden kennis heeft gemaakt, heeft hij niets beters gekend om zich uit te leven dan zijn taak van portretschilder. Het is somtijds, allicht, een „dur métier" voor hem geweest, maar hij heeft de bestellingen getrouw aangenomen. Er moest geld wezen in het gezin. Doch zijn vitale levenskracht behield de overhand, altijd weer kwam de triomf van zijn peinture tot stand. En om eens op verhaal te komen van die eindelooze portretbestellingen had hij zijn genrestukken, had hij vooral zijn kinderportretten, die snelle, hartstochtelijke, virtuoze weergave van de wilde rekels die om hem heen stoeiden.
Toen hij stokoud was geworden, en natuurlijk behoeftig (de zuinige Hollander gunt den artist wel zijn roem, zijn à la mode-reputatie, maar neemt overigens gaarne aan dat hij van den wind kan leven), toen hij het leven was gaan bezien met het lodderoog der zatten en vermoeiden, is er nog één maal een vlam in dezen schildersbaas omhoog geschoten. En ineens doorzag hij zijn omgeving met het gewaarschuwd, doordringend oog van den fellen dramaturg. Hij zag de menschelijke comedie, en vond het een spel waarin de dwaasheid en de ondeugd sterk aanwezig waren.
Hij kreeg in 1664 de opdracht, om de regenten en de regentessen van het Oude-Mannenhuys te schilderen. Reeds in de vijftiger jaren was Frans Hals opmerkelijk veranderd in zijn schildertrant, hij liet zijn gestalten zich loswikkelen uit een donkeren achtergrond en dempte zijn tonen steeds meer af naar den eenvoud van een sober grijs. Hij toonde meer aandacht voor de expressie zijner sujetten dan voor den zwier van hun uiterlijk. Hij gaf aan die expressie droefenis mee en zocht de tragische gezichten. In de twee late regentenstukken nu is dat systeem tot een comble gevoerd, zoodat men verbaasd staat over Hals' vermogen, om met weinig meer dan zwart en wit een zóó sterk effect te bereiken. Maar nog meer opmerkelijk is, hoe genadeloos zijn psychologie nu werd!
Het mag zijn dat Paul Claudel overdreven heeft, toen hij aan de mentaliteit waarmee de Haarlemmer de physionomieën van deze zijn opdrachtgevers en -geefsters bekeek, een sardonische en schier diabolische kracht toekende, maar dat Frans Hals er iets van hoon en verwerkte smart aan meegaf, iets van den geest dien ook Goya toonde toen hij de dégénérés der Spaansche koninklijke familie moest

schilderen, is wel zeker. Hals heeft de groepen prachtig gecomponeerd, maar hij heeft den afzonderlijken figuren het volle pond van zijn aandacht geschonken en ze diep gepeild in hun karakter, in hun hartstochten, ondeugden. Hij had, om het populair te zeggen, deze nette, onkreukbare, notabele burgers en burgeressen in de kieren en betaalde hun terug voor zijn misère, zonder dat zij het merkten, met een munt die niet was te verzilveren.
Bekijk de groep der regenten, en men ziet de hoovaardigheid, de onnoozelheid, de kwaadaardigheid, de dronkenschap. Slechts de huismeester is vol vriendelijke goedheid en zachtaardigheid. Bekijk d regentessen, en nog sterker valt het u op, hoe hij het wezen van de sujetten niet gespaard heeft. Het regentessenstuk heeft de reëelste gewoonheid welke men zich denken kan, maar er is in de schikking der figuren en de weergave der tronies die keiharde geestelijke zekerheid, welke in het Hollandsche ras (hoewel het ook een sterke kwaliteit daarvan is) soms bitter kan tegenstaan. In de simpelheid en de nuchterheid ontmoeten we hier een kraakzindelijke onmenschelijkheid. Die regentessen, zij zijn ware bestiën van het fatsoen en stil-fervente propagandisten van de deftigste onbevalligheid. Zij zitten bijeen, om over menschen te beraadslagen alsof het boenders en bijbelboeken zijn, zij houden het hart ompantserd, om het verstand en de economie rustig te kunnen laten heerschen. Zij zijn de schraalste madelieven van het vetste land, waar ,,God en geld'' geëerd worden. Zonder ergens tot het melodrama te komen, eenvoudig door nuchter te wezen, maar *genadeloos* nuchter, zonder een zweem van behaagziek arrangement, schiep Hals in deze late regentenstukken, terwijl hij al stond op den drempel van den dood, het grootste wat hij ooit gemaakt heeft.

REMBRANDT EN RUBENS

MEN vindt geen afbeeldingen van Rubens' schilderijen in het plaatwerk van dit boek. Hij werkte in een periode van de Zuid-Nederlandsche kunst, die valt nà de staatkundige scheiding welke bij de Unie van Utrecht werd voltrokken. Wanneer ik hier die grens overschrijd en tòch over hem schrijf, is het alleen om een nuttige vergelijking te kunnen maken tusschen twee soorten van schilderkunst, die elk voor zich geniaal zijn, maar tot het doel geraken op gansch verschillende wijze. Een vergelijking tusschen Rembrandt en Rubens. Deze vergelijking mag overbodig schijnen voor hen, die waarlijk de ,,formeele bekommernis'' der schilders weten na te voelen en onbevangen staan tegenover iedere sterk-persoonlijke visie, zij heeft zin voor de zeer

velen die bij het noemen van de twee namen, Rembrandt en Rubens, aanstonds een probleem zien verschijnen. Vooral in Holland wordt dikwijls de vraag opgeworpen, wie de grootste schilder is van deze twee. En meestal wordt zij opgeworpen door hen, die voor zich-zelf reeds hebben uitgemaakt, dat de figuur van Rembrandt te verkiezen is boven die van Rubens. Gewoonlijk ontstaat die voorkeur uit een oppervlakkigen, typisch noordelijk-puriteinschen afkeer van „al die vleeschetalages" bij den Vlaamschen meester.
Men is hier kwijt, wat men Rubens als een teveel verwijt. Men beseft niet meer den diepen zin der „verheerlijking van het vleesch". Men kan zich niet meer indenken in een christelijk humanisme, dat in zijn levensleer en artistiek program de veredeling eener gezonde zinnelijkheid had opgenomen, zoo goed als de berusting en onthechting der stoïcijnen. Het spreekt vanzelf, dat persoonlijke aanleg in het waardeeren van kunstwerken zéér blijft meespreken, ook bij hen die goed geschoold zijn. Wat echter teveel vergeten wordt is, dat men kan trachten te begrijpen en „einfühlen", wat aan onzen geest en onze natuur niet direct verwant is. Als Goethe waarheid heeft gesproken, dan gelijkt men op dengene dien men begrijpt. Zoo zou de schrale noordelijke geest kunnen trachten, door te dringen in den esprit van de zuidelijke, barokke overvloedigheid, die het machtige oeuvre van Rubens kenmerkt. Zoo zou men kunnen probeeren den grooten, heroïeschen Nederlandschen schilder Rubens, door zijn beweegredenen nader te leeren kennen, niet minder lief te hebben dan Rembrandt, den magiër van het geconcentreerde gevoel, het diepe hart, den man die Holland en het kleurige volk van zijn tijd heeft weergegeven als een dramaturg en alle intimiteit wegvaagde, om te staan in het woeste landschap waar de enkeling zich kromt onder het gewicht der wereld.

Als Rembrandt rijpt, is de jonge republiek van het Noorden op het toppunt van haar macht en kracht. Haar schepen gaan naar alle windstreken, de regenten van Amsterdam zijn geëerd en gevreesd tot in verre deelen der bekende wereld, de cultuurlanden houden met haar rekening in hunne diplomatie en laten bij de Hoogmogenden gaarne een ijzer warm in het vuur. De rijkdommen stroomen toe en prikkelen den expansiedrang, gelijk tweehonderd jaar geleden in Vlaanderen was geschied. Het is Holland's groote tijd. „Holland," zegt Gerretson, „Holland, waarin alle krachten, van karakter, van kennis, van geldmacht der gansche Nederlanden plotseling wordt geconcentreerd, maakt een geweldigen bloeitijd door. Spoedig echter gevolgd door een even verrassende verschrompeling: de Hollandsche loot was van den Nederlandschen wortel afgesneden." — „Smaden wij, om wat had kunnen zijn, niet wat geweest is. Holland's bloei is onvergetelijk schoon geweest. Doch deze bloei heeft de levenssappen

van de rest der Nederlanden opgezogen; middellijk van het Oostenrijksche, onmiddellijk van het Staatsche deel."
Men vraagt zich af, of hier niet tevens het drama van Rembrandt in de kern is aangegeven, datgene wat hem heeft vereenzaamd en gemaakt tot een zonderling tusschen de rijke kooplieden en de steile theologen, datgene wat hem groot maakte als een King Lear, omdat het hem de weerstanden verschafte die den kunstenaar brengen tot de „armoede van geest", waarin het rijk-gedroomde en het geruchtloos schoone ontstaat. Rembrandt had het in zich, toen hij Saskia trouwde, een weidsch en zwierig barokmeester te worden, een universeel mensch, een geëerd schilder. Hij had naar Italië kunnen gaan, gelijk Rubens, en zich de groote ordonnantie eigen maken. Hij zou het wellicht gedaan hebben, als hij in Antwerpen had gewoond. Het is minstens even boeiend, zich in te denken wat er uit Rembrandt zou geworden zijn, wanneer hij zich te Antwerpen een plaats als schilder had verworven, gelijk Rubens, als zich voor te stellen — Gerretson stelde het probleem aan de orde in zijn rede bij de Vondelherdenking van 1937 — wat er uit Vondel en zijn gewetensvrijheid zou zijn gegroeid tusschen de contrareformatorische geestelijkheid en het volk van de Scheldestad. In Rembrandt is een expansie, een exaltatie, geknot door het leven dat hij moest voeren, door het lot dat noodzakelijkerwijze zijn deel werd. Men heeft hem niet klein gekregen, want daar was hij een te sterk en eigenmachtig barbaar voor. Men heeft hem, of hij heeft zichzelf, sociaal vereenzaamd, — precies tegengesteld aan het levenslot van Rubens. Hij werd de zonderling en de droomer, die geen contact had met den nuchteren werkelijkheidszin van zijn medebewoners der watervesting. Men zal zeggen, dat hij dit niet geworden zou zijn, wanneer hij het niet in zich had en dat een kunstenaar eigenlijk nooit „beter" wordt dan hij in den grond is. Het is evenzeer waar als het waar is, dat de verandering der uiterlijke levensomstandigheden in bepaalde gevallen den kunstenaar machtige impulsen kan geven. Ik wil mij voorstellen, hoe Rembrandt's Eedverbond der Bataven er uit zou hebben gezien, als hij wèl de groote decoratieve compositie der Italianen had bestudeerd, en ik zou willen weten, of het dan wèl op de plaats in het Amsterdamsche stadhuis was gebleven, waar men later het schilderij van Juergen Ovens ophing.
Het is nu alles niet geschied. Rembrandt is te Amsterdam gebleven, heeft illegitiem met Hendrickje geleefd, heeft geschilderd zooals het hem goeddacht, zonder den smaak van het publiek in het gevlei te komen, en is langzaam aan lager wal geraakt. In wezen was hij een even ruime en groote, souvereine en wilskrachtige persoonlijkheid als Rubens. Beiden verheffen zich boven de wetten die men stelt, beiden zijn zij in het Noorden de verkondigers van het Ik, van het sterke, onafhankelijke individu. De reeksen van fiere en eenzelvige

zelfportretten getuigen ervoor. Jan van Eyck ontdekte de werkelijkheid van het licht en de stof, de zestiendeeuwers de werkelijkheid van de ruimte, Rubens en Rembrandt de werkelijkheid van de eigen, onvervangbare persoonlijkheid. Maar Rubens kon zich met vorstelijke praal bekleeden, en zoo gekleed blijven: Rembrandt trok zich den tooi om de schouders alsof deze geleend was, hij verdween in flakkerend kaarslicht en zag de schaduwen groot om zich groeien. Bij hem sloeg de vlam naar binnen. Hij trok zich terug in zijn droomen, schilderde de visioenen van het innerlijk gezicht, de ,,verborgentheden'' van een verbeelding, die de aardsche dingen tenslotte alleen nog maar noodig had als aanleiding. Men kan het moeilijk verbloemen, soms zijn er gebrekkigheden in zijn werk, tot aan de misteekening toe. De Piles heeft, hoe schoolmeesterachtig hij het ook uitdrukt, niet heelemaal ongelijk, als hij in zijn Leven der Schilders beweert dat men bij Rembrandt niet heeft te zoeken naar de zuiverheid der teekenkonst. Wat is het dan, dat ons toch zoo machtig ontroert, altijd wanneer wij in een museum voor een rijpen Rembrandt komen? Het is de diepe oorspronkelijkheid, de onherhaalbare hevigheid van zijn kijk en zijn voordracht. Het is de shakespeareaansche wisseling van het lichte en het donkere, in het materieele zoowel als in het psychische. Het is de diepe kennis van den mensch, van zijn drama, van zijn armelijkheid tegenover de ongekende krachten van dood en eeuwigheid. Het is de zatheid en de resignatie van de gelaten der oude menschen, het wijze en bittere trekken van hun ingevallen monden en het wegstaren van hun bijna uitgebluschte oogen, de weemoedige droomerigheid der jongelieden, die van de reis terug zijn nog vóór de reis begon. Het is de niet hevig gebarende, maar stille en gedragen droefheid om al datgene wat zoo vroeg uitbloeit op een gekwelde aarde, waar iedere lichtbron zijn schaduwgrotten naast zich heeft, waar alle vreugd met pijn gekocht moet worden en waar niets beklijft. Het is de epische kracht en pracht, vooral, van zijn bijbelverhaal, dat de ruggegraat van zijn leven was, zijn troost in het Jobsverdriet en de verworpenheid, zijn eenige hope als alles zich tegen hem keert, zijn plechtanker, zijn rechtvaardiging. Hij kan ruig en rauw zijn, soms van een beklemmend realisme, hij is altijd waarachtig en verlossend, omdat hij een raam open stoot op het heelal en het vermoeden geeft van dat wat eeuwig duurt.
Zouden wij hem, tenslotte, ook maar *iets* anders wenschen dan hij is geweest, deze groote kunstenaar, voor wien de materieele bloei van zijn land haast niets beteekend heeft en die aan hetzelfde land een rijkdom schonk waarvan het geen flauw vermoeden had?

Rubens was, goed beschouwd, een veel meer ,,begaafd'' schilder. Een colorist, een toovenaar met kleur, onuitputtelijk in het vinden van harmonieën en schakeeringen. Daarnaast ook een groot kenner

der menschelijke gemoedsbewegingen, al geldt dit, merkwaardigerwijze, het minst voor zijn portretten. Wie niet meer door kan dringen in de *motieven* van zijn groote, tuimeldronken composities, in zijn anthropomorphe en vleeschelijke voorstelling van het heilige en gewijde, van het heidensch-dionysische, die zal toch minstens zoo ver moeten komen, te erkennen, dat hij een fantastisch groot artiest was, zuiver schilderlijk genomen, en dat zijn hand bij machte was ongestoord uit te schrijven wat zijn geest vervulde. In dit opzicht is hij wellicht grooter dan Rembrandt, die dat vaartvol-virtuoze miste, die de groote ordonnantie niet verstond, en daarvoor andere kwaliteiten in de plaats had.
Goed, zegt men, dit mag zoo zijn, Rubens mag in een bepaald opzicht knapper zijn, maar Rembrandt is dan toch de diepe, de innerlijke, en Rubens de oppervlakkige, de pathetische...
Deze redeneering miskent de veelvormigheid van het schoone, dat altijd nieuwe analogieën schept. Eenmaal aangenomen, dat op een bepaald niveau van kunstvermogen — waar manier en mode van den tijd als het bijkomstige, het persoonlijke en zielshevige als de hoofdzaak verschijnen — de materie doorstraald wordt van wonderlijke zielswaarden, geldig voor geslacht na geslacht, eenmaal geplaatst voor kunstwerken die uit den Magiër zijn, op welke wijze hij zijn beeld dan ook oproept, worden deze onderscheidingen betrekkelijk onvruchtbaar. Waarom altijd gothische kathedralen met grieksche tempels vergeleken? Waarom Rafaël aan den Chinees opgedrongen? De kunst is als de wijnstok en de druif, zij heeft in iedere landstreek, op iederen heuvel een ander voorkomen, een anderen smaak en men kan met de volkomenheid van de eene soort niet, of slechts met vele restricties, de onvolkomenheid van de andere bewijzen. Wie haar waarlijk bemint verheugt zich om de veelzijdigheid en de verscheidenheid van hare verschijning. Zoo bezien vermindert de mystiek van Rembrandt, zijn tragisch verzet tegen duisternissen, zijn wereldvlucht (waarin ook een element van verdierlijking schuilde, dat door de humane vertellers van zijn ,,vie romancée'' maar al te zeer wordt voorbijgezien), geenszins de volheid, de schuimende gezondheid, de feestelijke barok en het ,,diesseitige'' van Rubens. In de Nederlanden van de zeventiende eeuw kon hun beider levensgevoel, de ontkenning en de verheerlijking van het vleesch, om het zeer algemeen uit te drukken, bestaan en voorbeeldig zijn.
Wèlk een schilder, deze Rubens! Wèlk een bezetene van de kleur en het mouvement der natuur! Hij inaugureert het Venetiaansche coloriet hier voorgoed, Titiaan en Tintoretto, hij maakt het drama van Michel Angelo openbaar, maar hij smelt alle invloeden op in den gloed van zijn stormende levensaanvaarding. Wie zich niet van het leven hebben afgewend zullen er den rijkdom van ondergaan. Men moge, met onze begrippen, vreemd staan tegenover de weelde-

rige opgetogenheid van zijn vol-gevormde vrouwen, tegenover zooveel schuimende zinnelijkheid en gezondheid, men kan die oogen te vochtig, die monden te rond van lust, die borsten en dijen te zwaar en malsch vinden, men zal in de behandeling der materie, als men zich aan zijn modus en zijn gulle expressies heeft gewend, een zóó voorstelijke breedheid aantreffen, een zoo ideëel opstrevende vaart, dat men de gedachte aan zwoelheid spoedig laat varen en den oogenlust voelt in dienst gesteld van een hooger gevoel.
Het zijn, zooals gezegd, niet de portretten, waarin hij zijn hoogste kunnen gaf. Zij zijn virtuoos, maar zij zijn zonder selectie voor het sujet, zij missen over het algemeen het geheime, het sirenische, en het klare, de diepe doorgronding, waarmee de grootste doorvorschers van gelaat en ziel ons weten te verrassen. Rubens is rijker en boeiender waar hij het menschenlichaam in een hevige actie vastlegt, de beweging van een groep, een menigte, of de hartstochten van wilde botsingen. En soms is er een onverwachte verfijning in het werk van dezen veelzijdigen kunstenaar. Er zijn momenten waarin hij de realiteit loslaat en ideale gestalten paradijselijk laat wandelen, schoon en onsterfelijk als op den scheppingsdag, toen God den mensch maakte. Dan ontstaan schilderijen en teekeningen, sereen en zonder schaduw. Dan is er geen barok meer, maar een zuivere antieke gezindheid. Wie zoo het evenwicht en de rust van het attische wereldbeeld uit zijn stift wist te doen stroomen, in hem werd die rust vervuld en bestanddeel van zijn bloed en zijn ziel. Hij kon de aangewezene zijn, om dit te vereenigen met de fellere dynamiek en den gothischen drang van het Noorden. Aanstichter en zelve edel product van een onvermijdelijke en vruchtbare kruising.
Dit is wel het grootste in Rubens, dat hij die „kruising" zoo schitterend doorstond. Dat hij slaagde in een overtuigende synthese tusschen den germaanschen geest en de herontdekking der attische wereld, die de Italiaansche Renaissance had gedaan. Ook vóór hem waren schilders uit het Noorden naar Italië gegaan, zij hadden Rafaël ontdekt, zij stonden verbijsterd voor de geweldigheid van Michel Angelo, zij imiteerden het realisme-met-kunstmiddelen van Caravaggio. Maar wat bij de kleineren een oneigenlijk maniërisme bleef, een aangeleerde methode, een werken met artificieele middelen en niet in het bloed opgenomen attributen, het werd bij Rubens een grootsche vereenzelviging. Zijn oersterk wezen doorstond de kuur en het werd er door verrijkt. Hij assimileerde met gemak en verloor niets van de eigen reserve, integendeel, hij verbeterde zelfs wat hem in zijn voorbeelden zwak voorkwam.
Daarbij dreef hij alles tot de grenzen van het schilderlijke. Het is de pracht der rijpe materie, die het naturalisme der motieven opheft en meesleept als in een grooten stroom. De uiterste effecten van de stof scheppen het onstoffelijke. Zoo krijgt het „vleeschelijke" bij Rubens

een vaart, een innerlijken gloed, waardoor het „ontsmet" wordt. Men heeft maar een platte beschouwingswijze wanneer men alleen bij de motieven blijft stilstaan, bij de zwellende, weelderige vormen, bij zijn „naturalisme". Want er is een geestelijke hartstocht in, een grootheid en weidschheid, een ontzaglijke gezondheid, die den beschouwer meevoeren in het bovenzinnelijke. Dit wordt bereikt door de macht van Rubens' creatief vermogen. Hij zag alles in groote dimensies, hij maakte alles heroïsch en bovenmenschelijk. Hij dacht zich den mensch als een halfgod, heerschend over een aarde met verhevigde dynamiek en soms in den nek gegrepen door een hemel, die uitmondde in kolken van licht. Hij was een der gelukkigste scheppende naturen die ooit geleefd hebben, puttend uit overvloed in elk opzicht. Rijk aan genie, rijk aan eer en aanzien, rijk aan liefde en rijk aan geld. Alles lukte hem, geborene onder het schoonste gesternte. Maar nergens werd hij „satisfait", hij was een traditioneel geloovige, maar hij bleef een strijder. De aarde, hoe schoon getooid, was hem maar een voorhof tot den hemel, dien hij bevolkte met al wat geloof en traditie hem vertrouwd hadden gemaakt.

Bij Rembrandt moet men spreken over andere dingen. Zijn levensomstandigheden, de minder weidsche stijl van leven zijner noordelijke opdrachtgevers, de schraalheid om hem heen, ze richtten zijn aandacht reeds op andere waarden. Een korten tijd scheen het, alsof ook hij een vorstelijken staat zou voeren en bestemd was te worden opgenomen in de hoogste laag van burgerij en intellect. Na zijn huwelijk-boven-zijn-stand maakt hij een korten glorietijd door. Maar het schijnt voor hem tijdelijkheid en bedrog, het is zijn wezen niet daarin te leven. Wat hij daarin nastreeft aan weidsche barok behoudt altijd iets geforceerds. Hij had niet gedronken aan de hengstebron waaraan Rubens zich laafde.
Te weinig gaat men van Rembrandt zelf uit, zoo betoogt Hausenstein, als hij in „Vom Geist des Barock" den Hollandschen meester confronteert aan zijn opvatting van dezen stijl. Rembrandt bezit schatten, die door het begrip barok, als het in zijn meest extreme beteekenis wordt genomen, niet worden omsloten. „In Rembrandt's Kunst ist ein volles Element des Positivismus. In ihr ist ein beschwerender Gehalt von Demokratie. Beides scheint dem Barock entgegengesetzt, unt deshalb zögert man, Rembrandt in der Mitte einer dem Barock zugekehrten Betrachtung zu erblicken." Hij gaat er echter toch toe over, het probleem Rembrandt-en-de-barok nader te onderzoeken en komt tenslotte tot deze conclusie: „Dies gerade is ein Geheimnis seiner Bedeutung: dasz er der barocke Genius ist, der aus den Irrgärten des Barock herausweist, vom Alp des Barock entlastet. Er ist der Keil, an dem Barock sich spaltet. Splitternd

sinken die Hälften. Durch Rembrandt wird es gleichgültig, ob Barock schliesslich gewann oder verlor."
Het groote aan Rembrandt is, dat hij eenvoudig zijn lot ,,genomen" heeft, in grootsche onverschilligheid, en begrepen heeft, dat de vernedering en vergetelheid, waarin men hem stiet, geen hindernissen waren voor de openbaring van een groot innerlijk licht. Hij heeft zich bezig gehouden met de problemen der groote decoratie, die door Rubens zoo koninklijk werden opgelost. Zijn ,,Eedverbond" getuigt ervoor. Maar de verdienste daarvan is niet het begrip voor de ruimte en voor de dynamiek der afstandswerking. De meesters die in Italië waren geweest wisten dat zooveel beter. Rembrandt's bezetenheid van licht en ruimte is een innerlijke bezetenheid. Hij versiert niet, hij doet bekentenissen, zegt diepe dingen over het leven, over het raadsel van ons bestaan.
Rubens wordt lichter en lichter in zijn coloriet, hoe meer de ouderdom nadert. Het is of zijn hemel-op-aarde steeds gelukkiger wordt, of alleen een mist van rood en goud zijn gevoelens nog kan uitdrukken. Rembrandt daarentegen wordt zwaarder en zwaarder van pâte, steeds meer geconcentreerd op de kern van zijn motief, op de ééne uitdrukking der gelaten. Hij wordt verward, hij stamelt bijna, hij bekleedt bedelaars met mantels van koningen.
Rubens is een groot-bewogen feest van de zinnen en een verrukking om het eeuwige dat is geopenbaard. Rembrandt is zware, brandende zielsbeweging, geprevel over het onoplosbaar geheim des levens. Maar beiden zijn zij groot.

DE EMMAÜSGANGERS VAN VERMEER

ONDER de laatste ontdekkingen van werken van Johannes Vermeer van Delft spant de kroon ,,De Emmaüsgangers", dat sinds eenigen tijd in het Museum Boymans te Rotterdam hangt: een schilderij van groote schoonheid, zoo vol van innerlijk leven en wijze stilte, dat men het gevoel heeft dat het in geestelijke kwaliteit vele werken van Vermeer's tijdgenooten, ook in Italië of Frankrijk, werken van weidscher statie, rijker stoffage en ingewikkelder problematiek verre overtreft. Een diep en vroom, een innig Nederlandsch werk.
Wanneer men een afbeelding in zwart-en-wit van dit schilderij beziet, krijgt men den indruk, dat het een vroeg werk is van den Delftschen Vermeer en dat het misschien zou kunnen zijn ontstaan in denzelfden tijd toen de ,,Christus bij Martha en Maria" uit het museum te Edinburgh ontstond. Het doek maakt, zoo op het eerste gezicht, een carravaggiësken indruk en het is waarschijnlijk, dat Vermeer,

via de Utrechtsche School (Ter Brugghen, Van Baburen), met de mis-en-scène der Italianen van dien tijd vertrouwd is geweest. Maar wanneer men het stuk in werkelijkheid ziet, blijkt wel dat men het later moet dateeren, vooral om het coloriet, dat een groote rijpheid en verfijning vertoont. Het citroengeel en het lapis-blauw, de overheerschende kleuren van het doek, stemmen samen in een schitterende harmonie, die een ongelooflijke fijnheid vertoont. En bovendien is de expressie, de manier waarop het gebeuren wordt ,,voorgedragen'', van een ingehouden gevoeligheid, een diepen schroom, waarin de gerijpte en teedere meester zich volkomen openbaart.
,,En zij herkenden Hem...'' : het zijn deze woorden uit het dichterlijke Sint Lucas-evangelie, die Vermeer bezielden, gelijk zij Rembrandt en Jan Steen bezielden. De Delftsche kunstenaar heeft zich er zóó in verdiept, dat hij tenslotte de voorstelling kon schilderen van een gebeurtenis, waar hij als het ware zèlf bij was geweest. Hij had geen weidsche praal en steigerende pathetiek noodig om de gebeurtenis tot een heilige gebeurtenis om te scheppen. In den grootsten eenvoud, met enkele figuren, met natuurlijke gelaatstuitdrukkingen en gebaren, in een allerinnigste intimiteit, wist hij hier het mysterie te openbaren. Het heilige en het menschelijke gaan in dit werk wonderbaarlijk samen, geen maten worden overschreden, en zoo ziet men hoe het, ten onrechte soms voor koel versleten, Delftsche genie het beste en edelste van den geest der lage landen wist te geven.
De Christusfiguur zit achter de tafel en heeft zoo juist het brood gebroken, dat met een geestig, kruimig pointillé is geschilderd. Zijn gelaat vertoont nog de sporen van diep lijden, zonder dat wondsporen daaraan herinneren. De smart en de droefenis liggen in de oogscheelen, in den stand der wenkbrauwen, in de curve van den mond. Dit aanschijn heeft echter een bezonkenheid en een berusting, die diep treffen, het lijden is verklaard, opgeheven in louter goedheid en vergeving. Het piëtisme van Vermeer heeft ons een Christus gegeven, Wiens verhevenheid schuil gaat achter de zachtste menschelijkheid. Christus is hier troost voor de ziel, zooals Hij het is in de passies en cantaten van Bach. Ontroerend schoon zijn ook de handen, de rechter, die zegenend is opgeheven, en de slinke, die beschermend op het brood ligt. Vóór den Heiland, op het hel-verlichte amelaken, waar het hoogste licht valt uit het ter linkerzijde nog éven zichtbare venster, is een van die prachtige stillevens geschilderd, waarin Vermeer boven allen van zijn tijd heeft uitgemunt. Het brood, de glazen, de tinnen borden en de magnifieke schenkkan van wit Delftsch vooral, zij staan bijeen in een arrangement van groote aristocratie, te voornamer, omdat het alles zoo eenvoudig is, — en het licht gaat er overheen met een helle, toch slepende streeling.
Als schermen, maar schermen vol leven (want wat kan men hier niet aflezen van een rug, van een gestikte mouw, van een haardracht!),

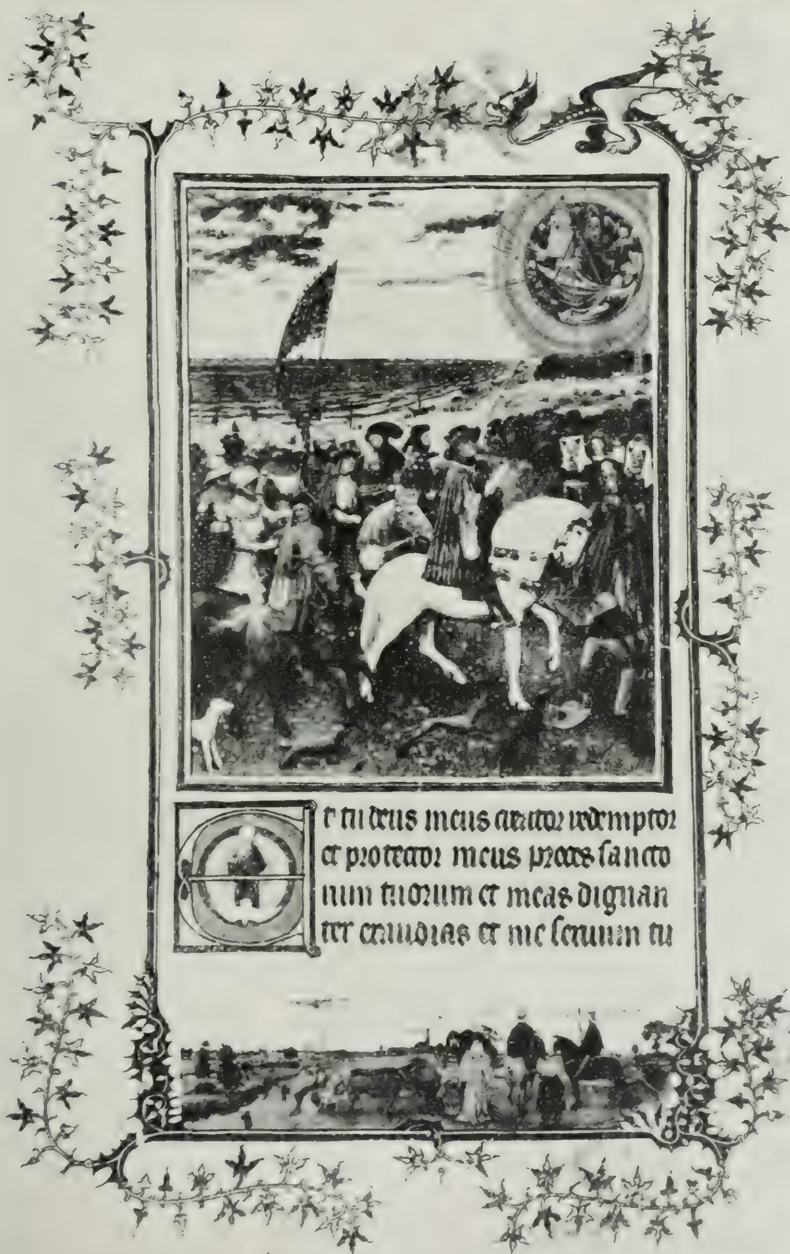
zijn links en rechts de twee jongeren in de compositie geschilderd. Van de linksche figuur, in grijs gekleed, bespeurt men ternauwernood een schijf van het gelaat, de rechtsche ziet men in profiel, zijn linkerarm ligt op de tafel alsof hij wilde oprijzen. Er is nagenoeg geen uiterlijke beweging in deze twee figuren, en toch voelt men de geweldige spanning die hen vervult, de ontraadseling, de ontdekking van het groot geheim. De wijze waarop de arm van de rechtsche figuur in de mouw is geschilderd, het citroenig geel van de dikke stof, het verloop van den naad — dat is een summum van schilderkunst, een volledigheid die slechts de grootsten bereiken. En dan is er nog de figuur van de dienstmaagd op den achtergrond, met het simpele, maar zeldzaam verdiepte gezicht, prachtig omlijst door den hoofddoek, eronder een pruimpurper kleed, dat zeer fraai contrasteert met de gelaatskleur.
Er gaat van het gansche schilderij een groote goedheid en weldadige rust uit. Het bovenzinnelijk geloof en het beminnen van de sobere pracht der aardsche dingen gaan hier samen in een zeldzame harmonie. Wèlk een schroom voor het goddelijke en wèlk een simpele belijdenis van menschelijkheid! Rembrandt gaat de maten te buiten, Vermeer gaf ons het sublieme binnen den maatgang.

AFBEELDINGEN

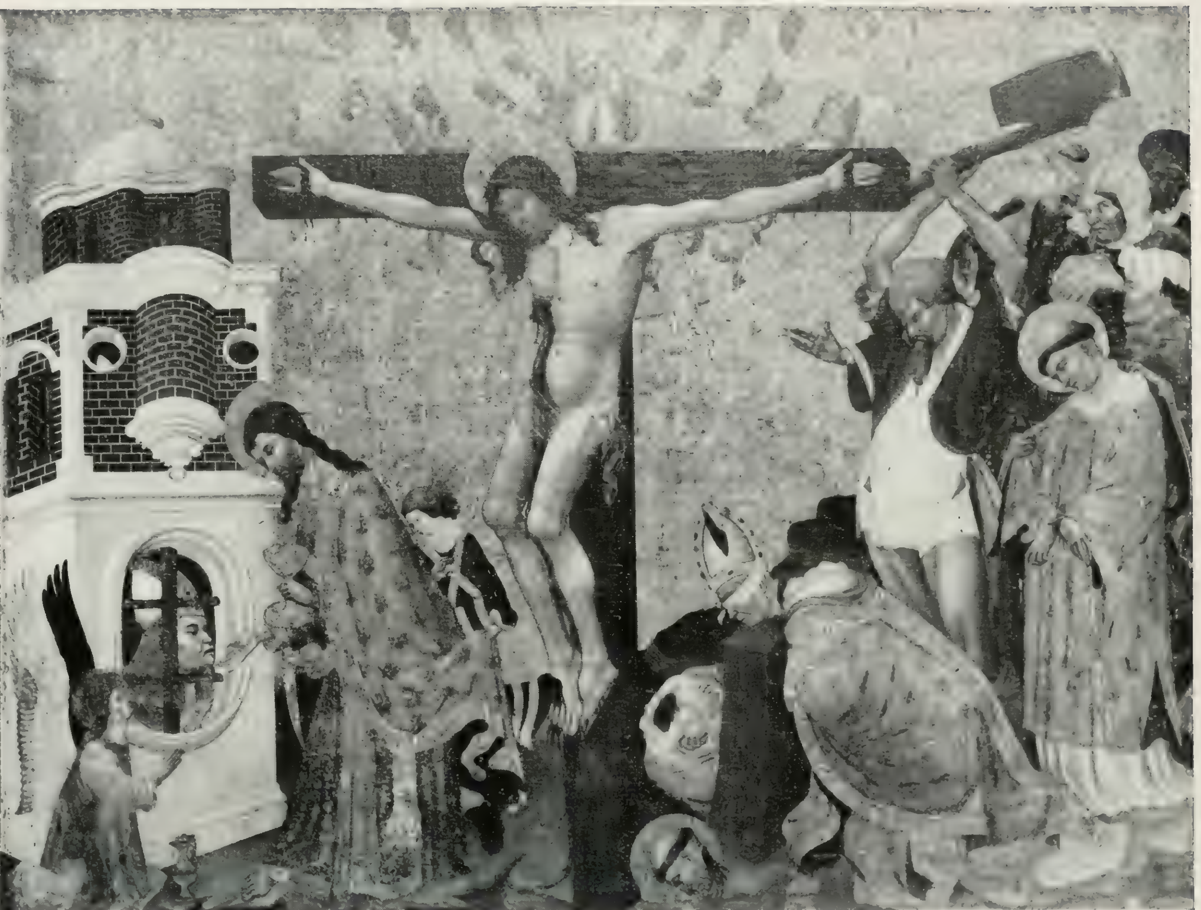
Blad uit het Evangeliarium van Egmond: Graaf Dirk II van Holland en zijn Gemalin Hildegarde, het Evangeliarium neerleggend op een altaar in de kerk van Egmond. Midden tiende eeuw



Gebroeders van Limburg: Gastmaal uit het Getijdenboek van Chantilly, „Les très riches heures de Jean de France, Duc de Berry”, pl.m. 1410



GEBROEDERS VAN EYCK: LANDING VAN HERTOG WILLEM VAN BEIEREN UIT HET GETIJDENBOEK VAN TURIJN (VERBRAND), PL.M. 1416



Jan Maelweel: Het Martelaarschap van den H. Dionysius



Melchior Broederlam: Boodschap des Engels en Visatatie



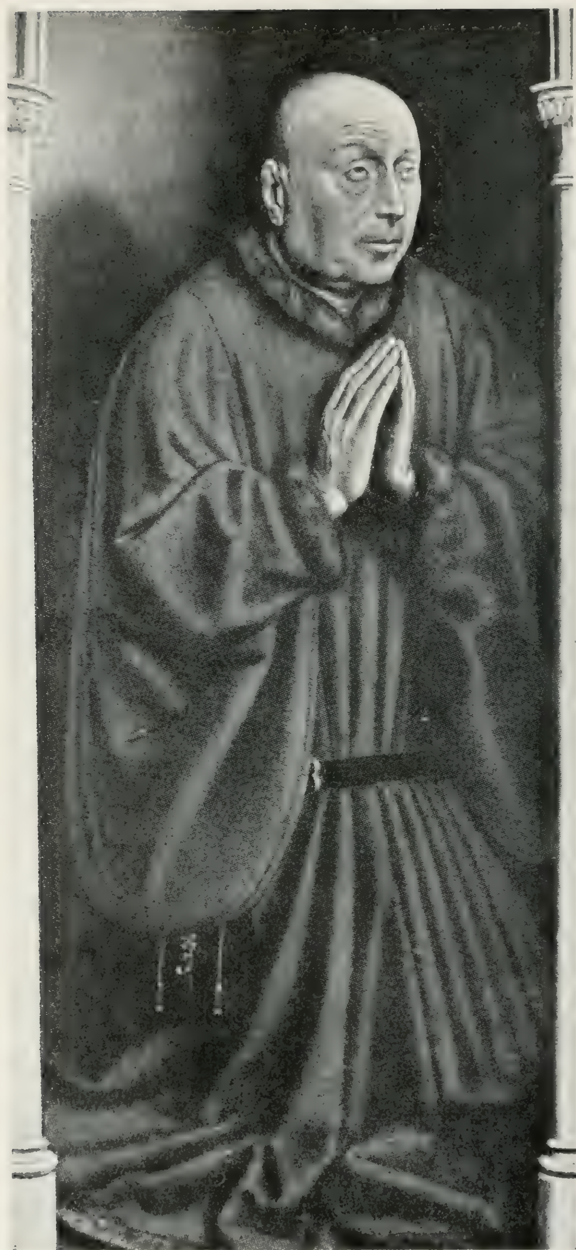
Robert Campin (Meester van Flémalle): De Aanbidding der Herders



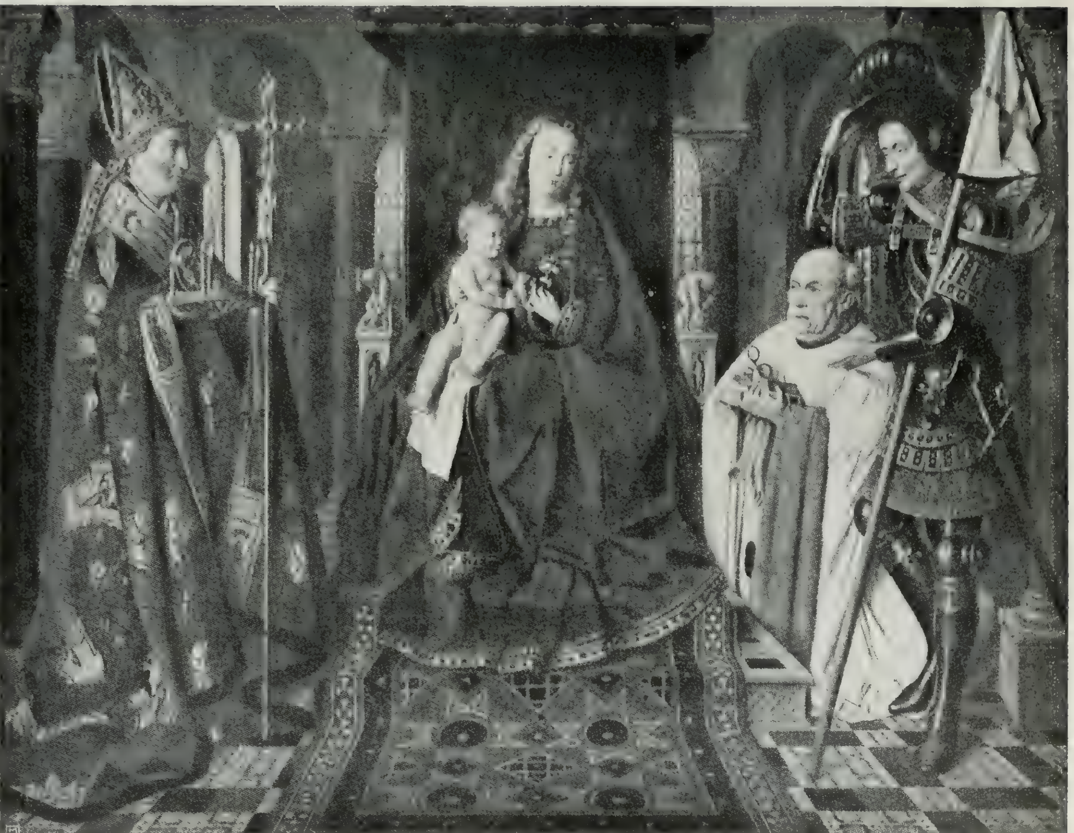
DE BELEGERING VAN JERUZALEM
(Noord-Nederlandsch miniatuur)



Hubert van Eyck: de H. Maagd van het Gentsche Altaarstuk



Jan van Eyck: Jodocus Vydt, van het Gentsche Altaarstuk



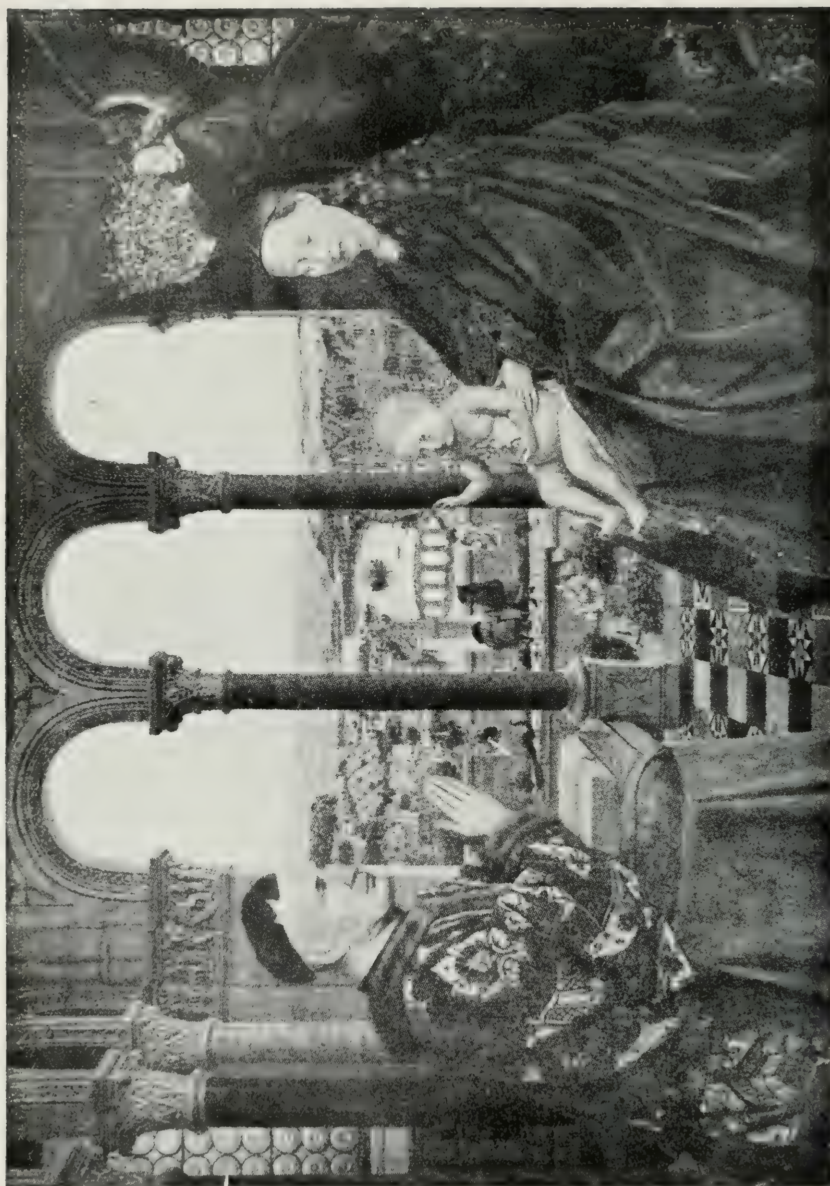
Jan van Eyck: Madonna met St. Donatianus, St. Joris en Kanunnik Joris van der Paele



Jan van Eyck: De Kanunnik Joris van der Paele (fragment)



JAN VAN EYCK: PORTRET VAN ZIJN VROUW



Jan van Eyck: De Madonna met den Kanselier Rolin (fragment)



Jan van Eyck: De koopman Arnolfini en zijn vrouw



Petrus Cristus: Annuntiatie



Rogier van der Weyden: St. Lucas teekent de Madonna



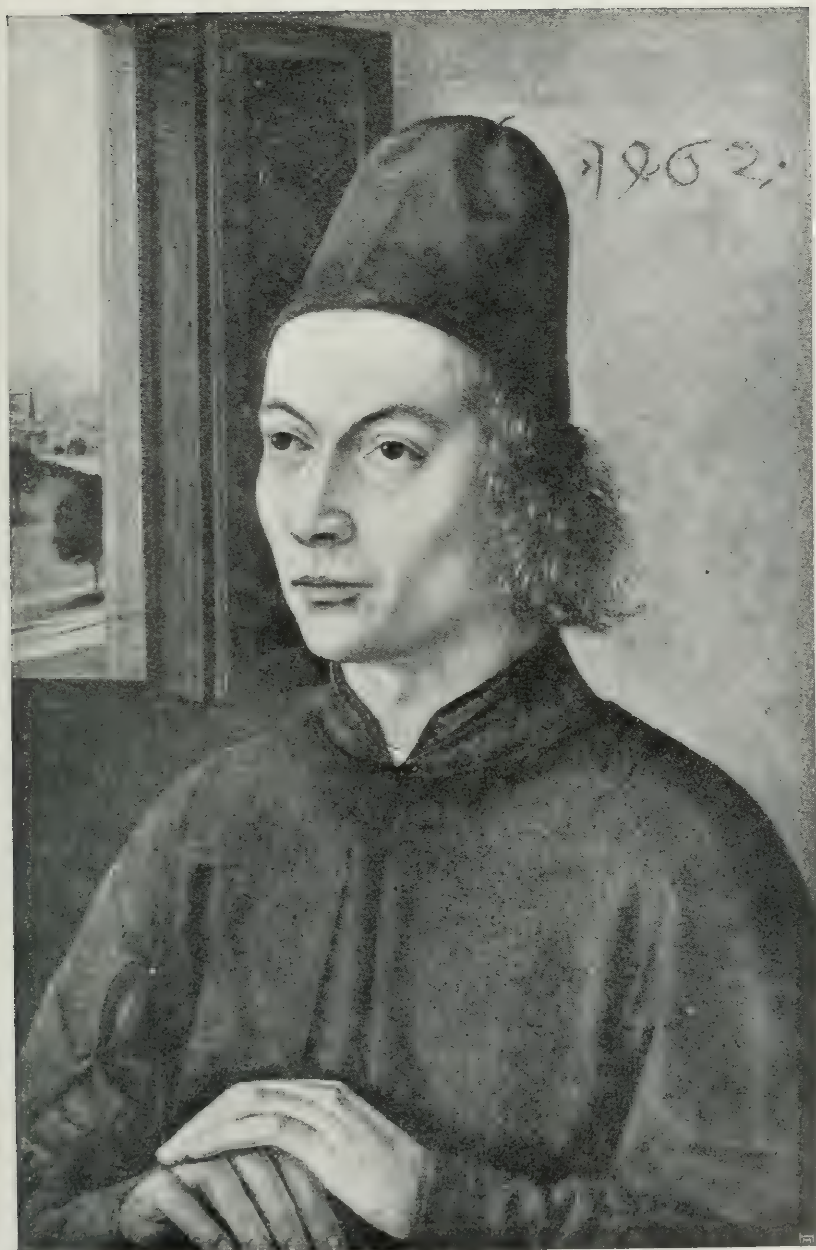
Rogier van der Weyden: Kruisafneming



DIRK BOUTS: HET PASCHAMAAL



Dirk Bouts: het Manna-rapen



Dirk Bouts: Mansportret

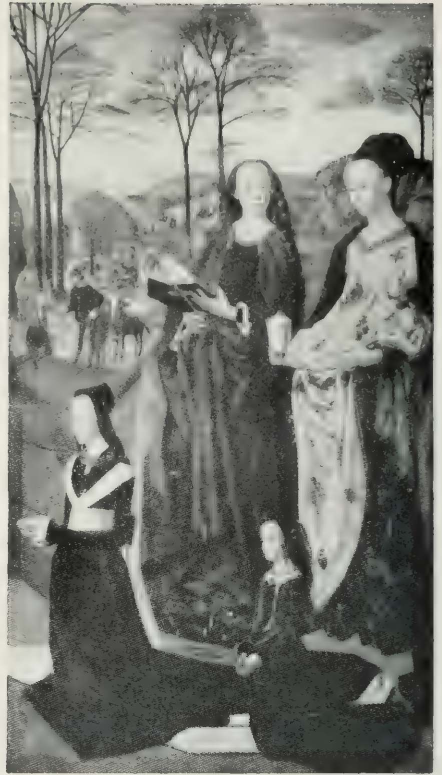


Albert van Ouwater: de Opwekking van Lazarus



Hugo van der Goes: Middenpaneel van het Portinari-altaar





Hugo van der Goes: Zijpaneelen van het Portinari-altaar



Hugo van der Goes: de Zondeval



Hugo van der Goes: de dood van Maria



Hans Memlinc: de Aanbidding der Drie Koningen



HANS MEMLINC: HET MYSTIEKE HUWELIJK VAN DE HEILIGE CATHARINA, MIDDENPANEEL DRIELUIK



Hans Memlinc: vermoedelijk portret van Maria Moreel (genaamd: de Perzische Sibylle)



Hans Memlinc: de H. Maagd met den appel, van het diptychon van Maarten van Nieuwenhove



Hans Memlinc: portret van een oude vrouw



Gerard David: de Boodschap des Engels



Gerard David: de Boodschap des Engels



Meester van de Virgo inter Virgines: de Heilige Drievuldigheid



Meester van de Virgo inter Virgines: Virgo inter Virgines



Hieronymus Bosch: de Aanbidding der Koningen



HIERONYMUS BOSCH: DE BEKORING VAN DEN HEILIGEN ANTONIUS (MIDDENPANEEL)





Hieronymus Bosch: de Bekoring van den heiligen Antonius (zijpaneelen)



Hieronymus Bosch: de heilige Hieronymus



HIERONYMUS BOSCH: DE HOOIWAGEN (MIDDENPANEEL)



Hieronymus Bosch: de Verloren Zoon



Geertgen tot Sint Jans: de Verbranding van het gebeente van Sint Jan den Dooper



Geertgen tot Sint Jans: de Heilige Familie



Geertgen tot Sint Jans: Sint Jan de Dooper in een landschap



School van Geertgen tot Sint Jans: de Beweening van Christus



Meester van Delft (?): Spes Nostra (allegorie op de Vergankelijkheid)



QUINTEN MASSIJS: DE HEILIGE MAGDALENA



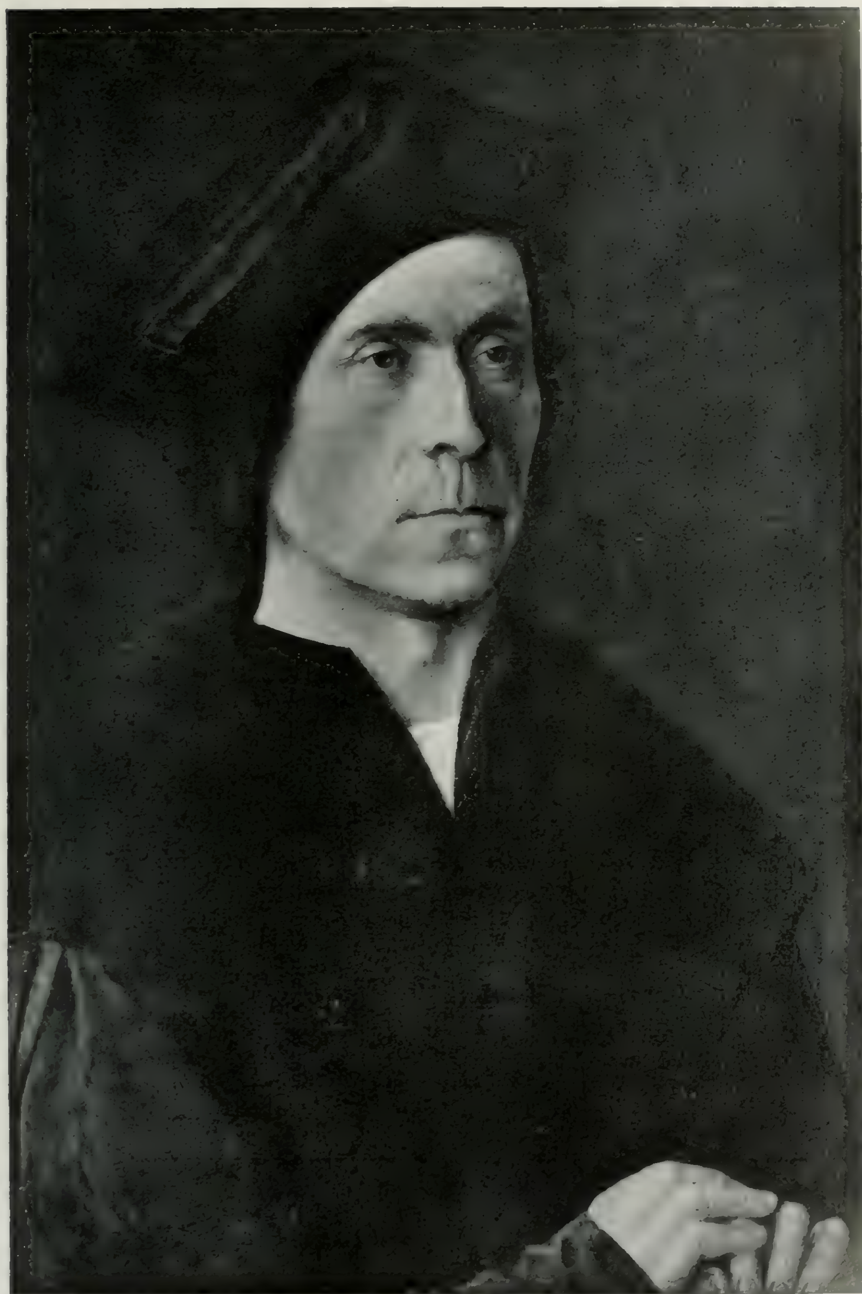
Quinten Massijs: Portret van een Geestelijke



QUINTEN MASSIJS: RUST OP DE VLUCHT



JAN GOSSAERT VAN MABUSE: SINT LUCAS TEEKENT DE HEILIGE MAAGD



Jan Gossaert van Mabuse: Mansportret



Joachim de Patinir: de Vlucht naar Egypte



Barend van Orley: Maria met Kind en engelen



Barthel Bruyn: Meisje met bloem in de hand



Cornelis Engebrechtsz: Sint Maarten begeleidt twee van zijn vereerders



Lucas van Leyden: het Laatste Oordeel



CORNELIS ENGEBRECHTSZ, JEZUS BIJ MARIA EN MARTHA



Lucas van Leyden: figuur uit het Laatste Oordeel



LUCAS VAN LEYDEN: DE PREDICATIE



Jan Mostaert: Mansportret



Jacob Cornelisz. van Oostsanen: Salome



Jan van Scorel: leden der Utrechtsche Jeruzalems-broederschap



Jan van Scorel: Portret van Agatha van Schoonhoven



Jan van Scorel: Portret van een Schooljongen 1531



Jan van Scorel: de heilige Maria Magdalena



Jan van Scorel: Vijf leden der Utrechtsche Jeruzalems-broederschap



Jan van Scorel: portret van Cornelis van der Dussen



Maarten van Heemskerck: zelfportret



JAN SANDERS VAN HEMESSEN: DE GOUDWEEGSTER



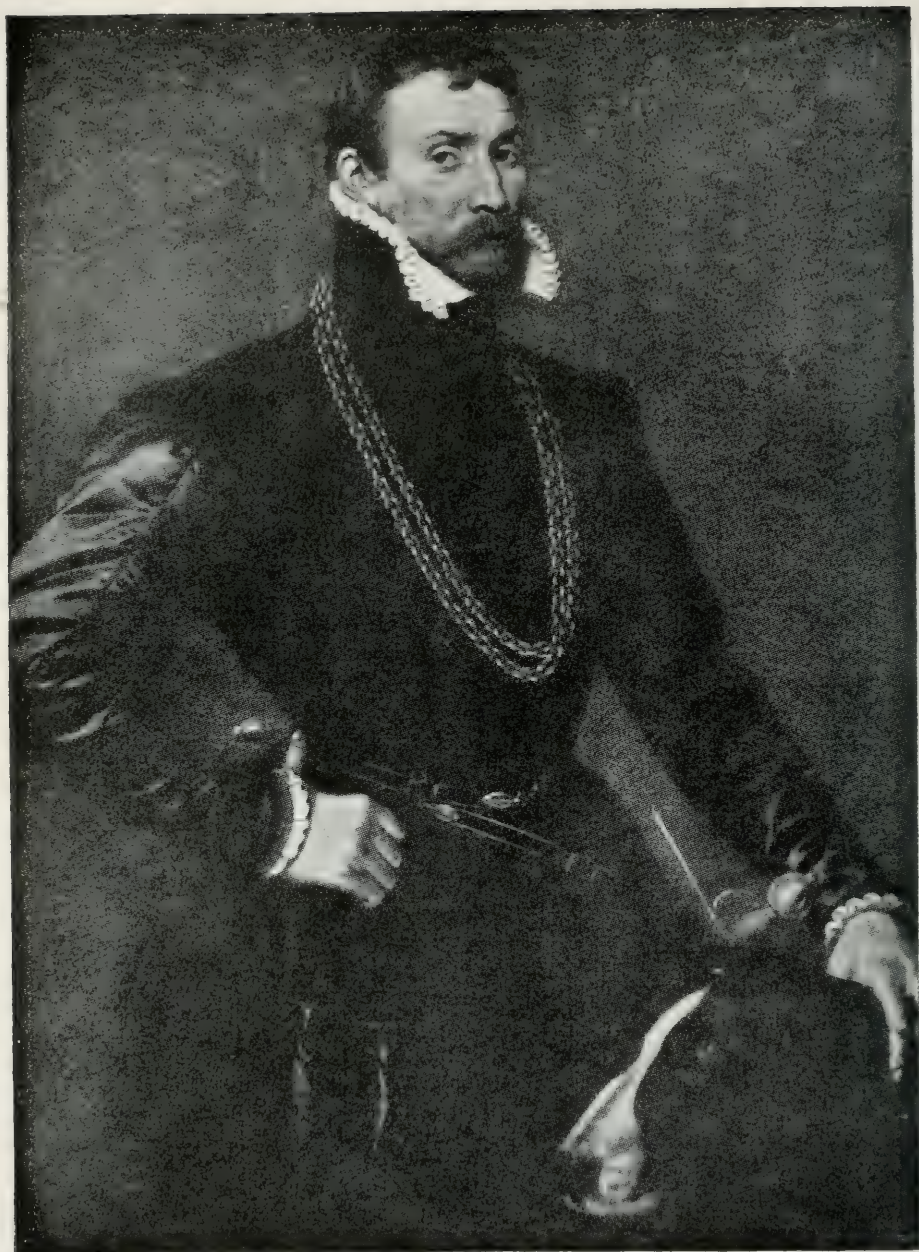
Frans Floris: de Aanbidding der Herders



Pieter Aertsen: de Keukenmaagd



Nicolaas Neufchatel: Cavalier



Anton Mor van Dashorst: Vermoedelijk zelfportret



Anton Mor van Dashorst: Koningin Mary Tudor, Vrouw van Filips II



Anton Mor van Dashorst: Thomas Gresham



ANTON MOR VAN DASHORST: ALEXANDER FARNESE OP TWAALF-JARIGEN LEEFTIJD



Anton Mor van Dashorst: Hubert Goltzius



PIETER BRUEGEL, DORP MET IJSTAFEREEL



Pieter Bruegel: de Aanbidding der Koningen



Pieter Bruegel: landschap met de Bekoring van den heiligen Antonius



Pieter Bruegel: twee apen



Pieter Bruegel: Rivierlandschap met zaaienden Boer



Pieter Bruegel: herfstlandschap



PIETER BRUEGEL : WINTERLANDSCHAP



PIETER BRUEGEL: DE KINDERMOORD TE BETHLEHEM



Pieter Bruegel : de Blinden



PIETER BRUEGEL: PINKSTERBRUID



Pieter Bruegel: Boerendans



PIETER BRUEGEL: DE VAL VAN ICARUS



PIETER BRUEGEL: DE EKSTER OP DE GALG



Dirck Barendsz: de Aanbidding der Herders



Cornelis Ketel: de Compagnie van Dirk Jacobsz. Rosecrans



KAREL VAN MANDER: DE BOODSCHAP DES ENGELS



Cornelis Cornelisz. van Haarlem: de Bruiloft van Peleus en Thetis



Anthonie van Blocklandt van Montfoort: het Laatste Avondmaal



Joachim Wttewael: Zelfportret



ABRAHAM BLOEMAERT: LANDSCHAP MET DE RUST OP DE VLUCHT NAAR EGYPTE



HENDRICK TER BRUGGHEN: DE ROEPING VAN MATTHEUS



Hendrick ter Brugghen: Vrouwenkop



Theodoor van Baburen: Graflegging



Jan van Bijlert: de Marketentster



Gerard van Honthorst: Granida en Daifilo



Paulus Moreelse: Portret van Margaretha van Mansvelt-van Dompselaar



Gilles van Coninxloo: Landschap



David Vinckboons: Gevecht tusschen soldaten en boeren



Gilles d'Hondecoeter: Orpheus spelende voor de dieren



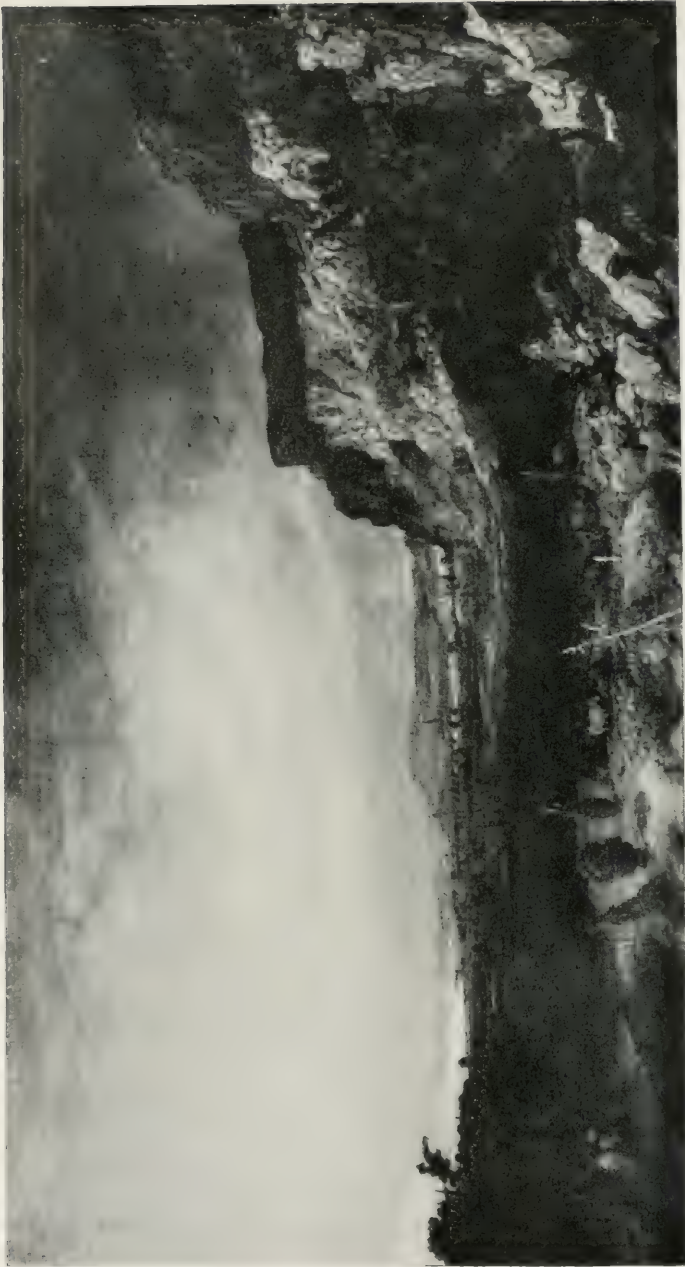
Roelant Savery: Orpheus en de dieren



Adriaen van de Venne: Lente, fragment van „De Jaargetijden"



Hercules Seghers: Landschap



Hercules Seghers: Landschap



Hercules Seghers: Landschap



Michiel Jansz. van Mierevelt: Prins Maurits



Jacob de Gheyn: Glas met bloemen



Arent Arentsz: Uitveningen



Hendrick Avercamp: IJsvermaak



Esaias van de Velde: het Pontveer



DIRK HALS: DE BUITENPARTIJ



Frans Hals: Feestmaal der schutters van het Sint Jorisdoelen



Frans Hals: Feestmaal der schutters van het Sint Adriaansdoelen



Frans Hals: Feyntje van Steenkiste



Frans Hals: de Vroolijke Drinker



Frans Hals: de Regentessen van het Oude-mannenhuis



Willem Claesz. Heda: Stilleven met glazen en citroen



PIETER JANSZ. SAENREDAM: DE SINT ODULPHUSKERK TE ASSENDELFT



Jan van Goyen: Gezicht op een door een vaart doorsneden weiland



Jan van Goyen: Gezicht op Arnhem



JAN VAN GOYEN: IJSTAFREEL



Jan van Goyen: Riviergezicht voor Dordrecht



Salomon van Ruysdael: Riviergezicht



THOMAS DE KEYSER: GROEPSPORTRET



Pieter Codde: Familiegroep



WILLEM DUYSTER: BRUILOFTSFEEST



Pieter de Bloot: de Maaltijd



Adriaen Brouwer: Boer



ADRIAEN BROUWER: BOERENGEVECHT



Rembrandt: Samson en Dalila



Rembrandt: Christus te Emmaüs



Rembrandt: Landschap met steenen brug



ANTONIE PALAMEDESZ, GEZELSCHAP



REMBRANDT: MEISJE ACHTER DE DEUR STAAND



Rembrandt: de Bruiloft van Simson



REMBRANDT: LEZENDE TITUS



REMBRANDT: CHRISTUS AAN DEN MARTELPAAL



Rembrandt: de Verloochening van Petrus



Rembrandt: Zelfportret



Rembrandt: het Joodsche Bruidje



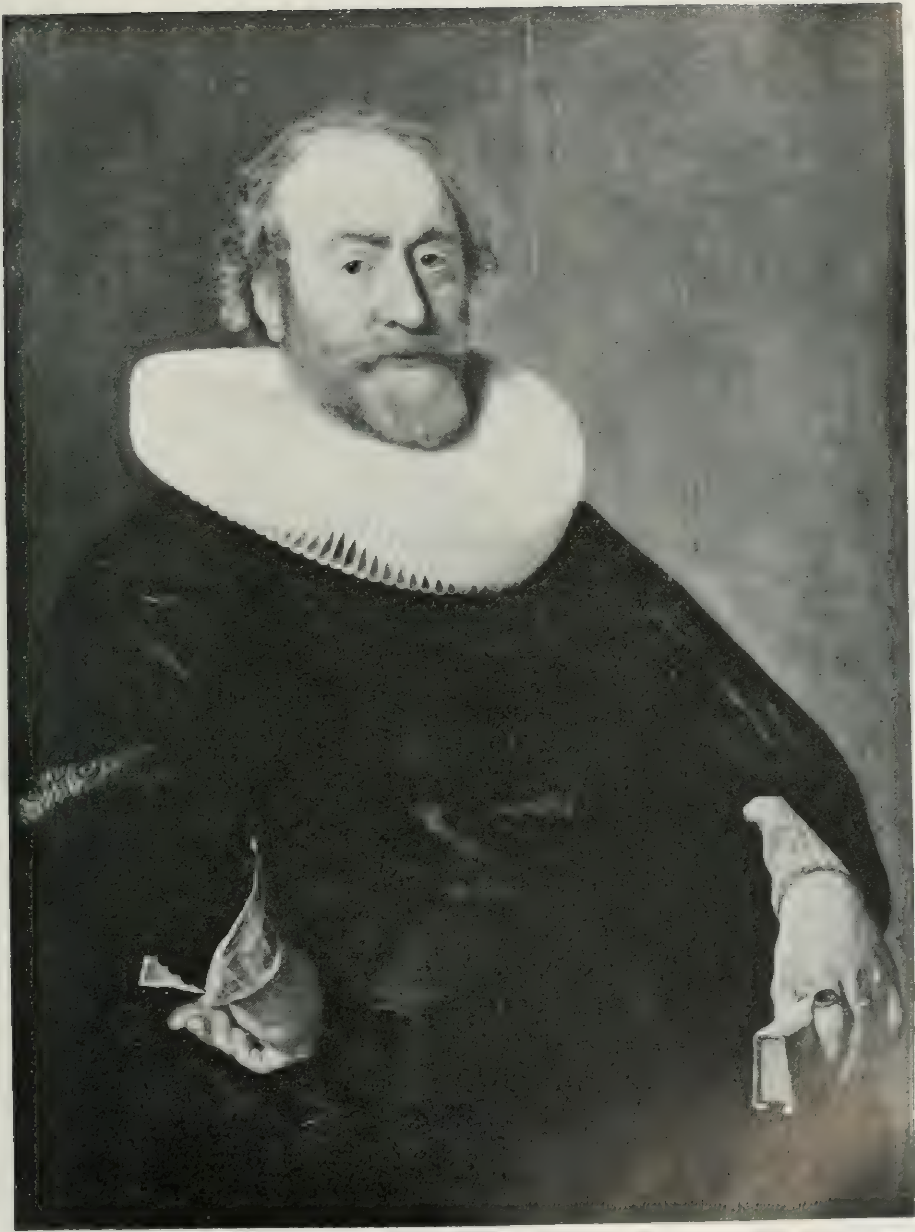
REMBRANDT: CHRISTUS AAN DEN GEESELPAAL



Carel Fabritius: Zelfportret



Carel Fabritius: Jongen met helmhoed en geweer



Bartholomeus van der Helst: Andries Bicker



Ferdinand Bol: Regenten van het Leprozenhuis



Govert Flinck: Portret van Gosen Centen



Adriaen van Ostade: Kroegscène



Adriaen van Ostade: de Dorpsherberg



Gerard Dou: Moeder bij de wieg



ADRIAEN VAN OSTADE, DE WAGEN VOOR HET BOERENHUIS



Gabriël Metsu: het zieke Kind



Gabriël Metsu: de Briefschrijver



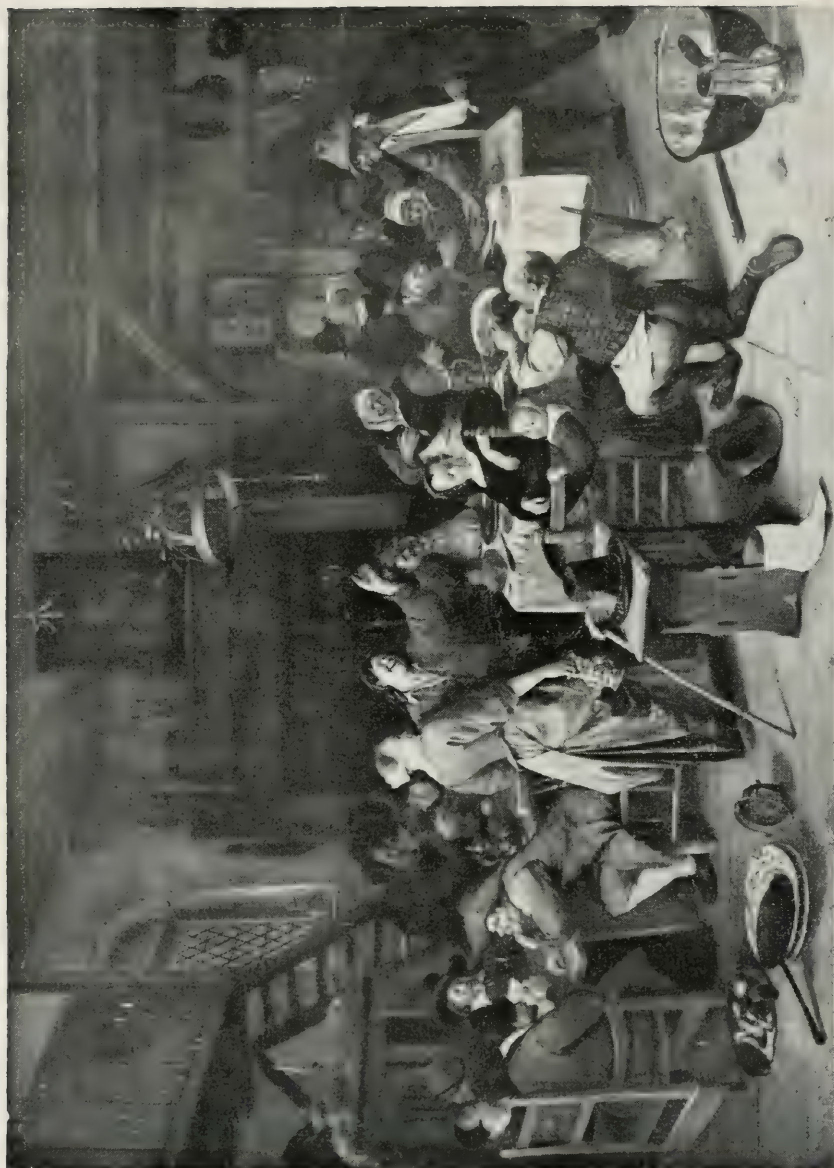
Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam: de Kleermakerswerkplaats



Jan Steen: de Aalmoes



Jan Steen: de Zieke Dame



Jan Steen: Prinsjesdag



Jan Steen: de Papegaaienkooi



JAN STEEN: DE HOENDERHOF



Johannes Vermeer: het Straatje



Johannes Vermeer: Gezicht op Delft



Johannes Vermeer: de Emmaüsgangers



Johannes Vermeer: Christus (detail van de Emmaüsgangers)



Johannes Vermeer: de Parelweegster



Johannes Vermeer: het Lezende Vrouwtje



Johannes Vermeer: het Schildersatelier



Johannes Vermeer: de Brief



Johannes Vermeer: de Clavichordspeelster



Emanuel de Witte: Interieur der Sint Bavokerk te Haarlem



Pieter de Hoogh: Binnenplaats



Pieter de Hoogh: Tuintafreel



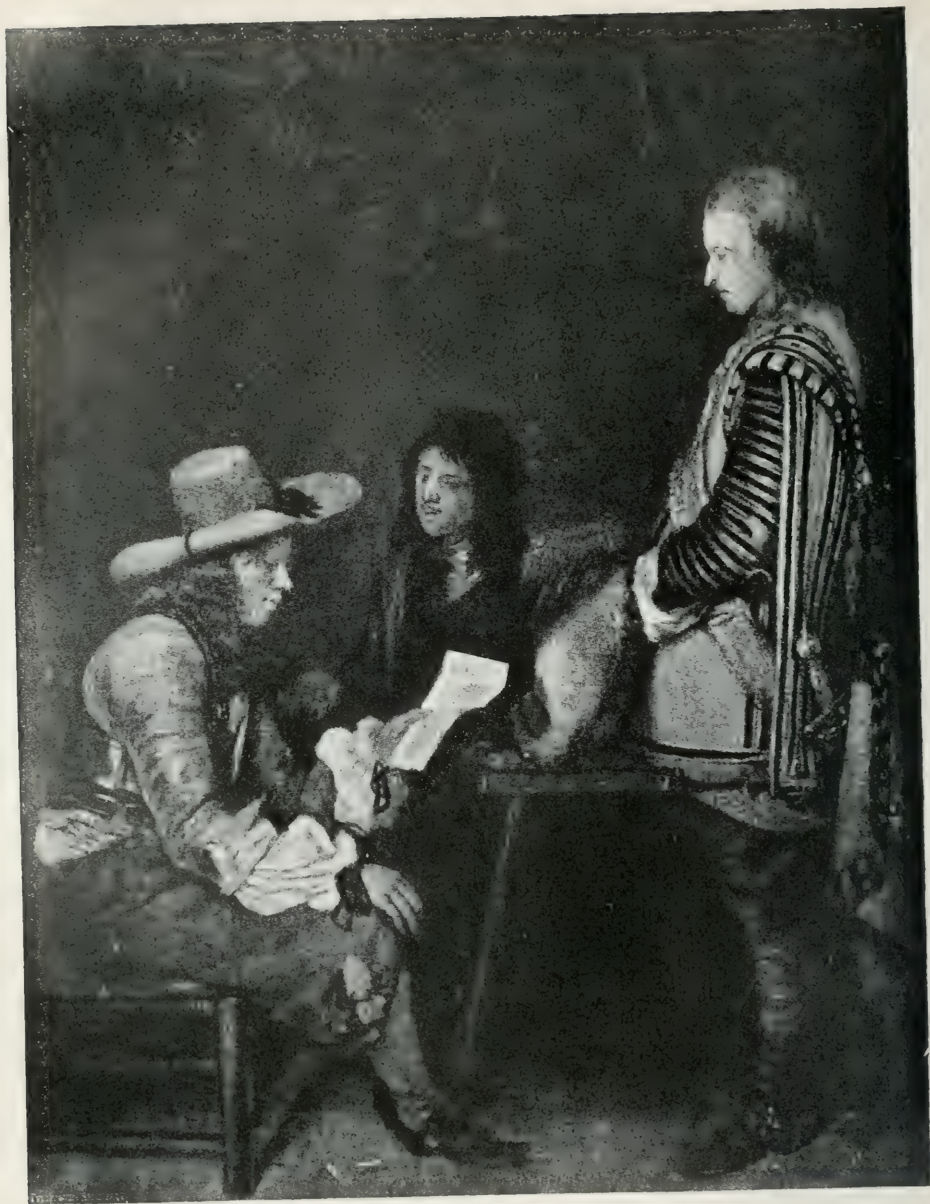
Pieter de Hoogh: Moederlijke Zorg



Jacobus Vrel: een Hollandsch Straatje



GERARD TERBORCH: ZELFPORTRET ALS RAADSHEER



Gerard Terborch: Brieflezende officier



JACOB OCHTERVELT, HET ZIEKE VROUWTJE



GERARD TERBORCH: DAME DIE HAAR HANDEN WASCHT



Nicolaas Maes: Biddend vrouwtje



Willem Kalff: Stilleven met blauw porceleinen schotel



Abraham van Beyeren: Stilleven



PHILIPS KONINCK: RIVIERMONDING



Aert van der Neer: Nachtgezicht



Paulus Potter: Landschap met vee



Aelbert Cuyp: Waterpartij



Philips Wouwerman: Paardenvolk



JACOB VAN RUYSDAEL: GEZICHT OP HAARLEM



Jacob van Ruysdael: de Molen bij Wijk bij Duurstede



Jacob van Ruysdael: de Watermolen



Meindert Hobbema: het Laantje van Middelharnis



Willem van de Velde Jr.: het Kanonschot



Gerrit Adriaensz. Berckheyde: de Heerengracht bij de Nieuwe Spiegelstraat



Cornelis Troost: de Inspecteurs van het Collegium Medicum



JAN VAN HUIJSUM, VRUCHTEN-STILLEVEN



JAN TEN COMPE: DE RUÏNE VAN HET HUIS BERKENRODE TE HEEMSTEDE



Isaak Ouwater: de Nieuwe Kerk te Amsterdam met gedeelte van het Stadhuis



HENDRIK KEUN: GEZICHT OP DE HEERENGRACHT BIJ DE LEIDSCHE-STRAAT TE AMSTERDAM



Adriaen de Lelie: Gipsteekenzaal der Maatschappij Felix Meritis



P. G. VAN OS, HOLLANDSCHE VAART



JAN JELGERHUIS: BOEKHANDEL OP DEN VIJGENDAM TE AMSTERDAM



Wouter J. van Troostwijk: het Raampoortje te Amsterdam



PIETER RUDOLF KLEYN: PARK VAN ST. CLOUD



Cornelis Kruseman: de Drie Zusters



Arie Scheffer: Christus als beschermer



Cornelis Springer: Stadsgezicht te Enkhuizen



WOUTERUS VERSCHUUR: PAARDENSTAL



Barend Cornelis Koekkoek: Boschgezicht



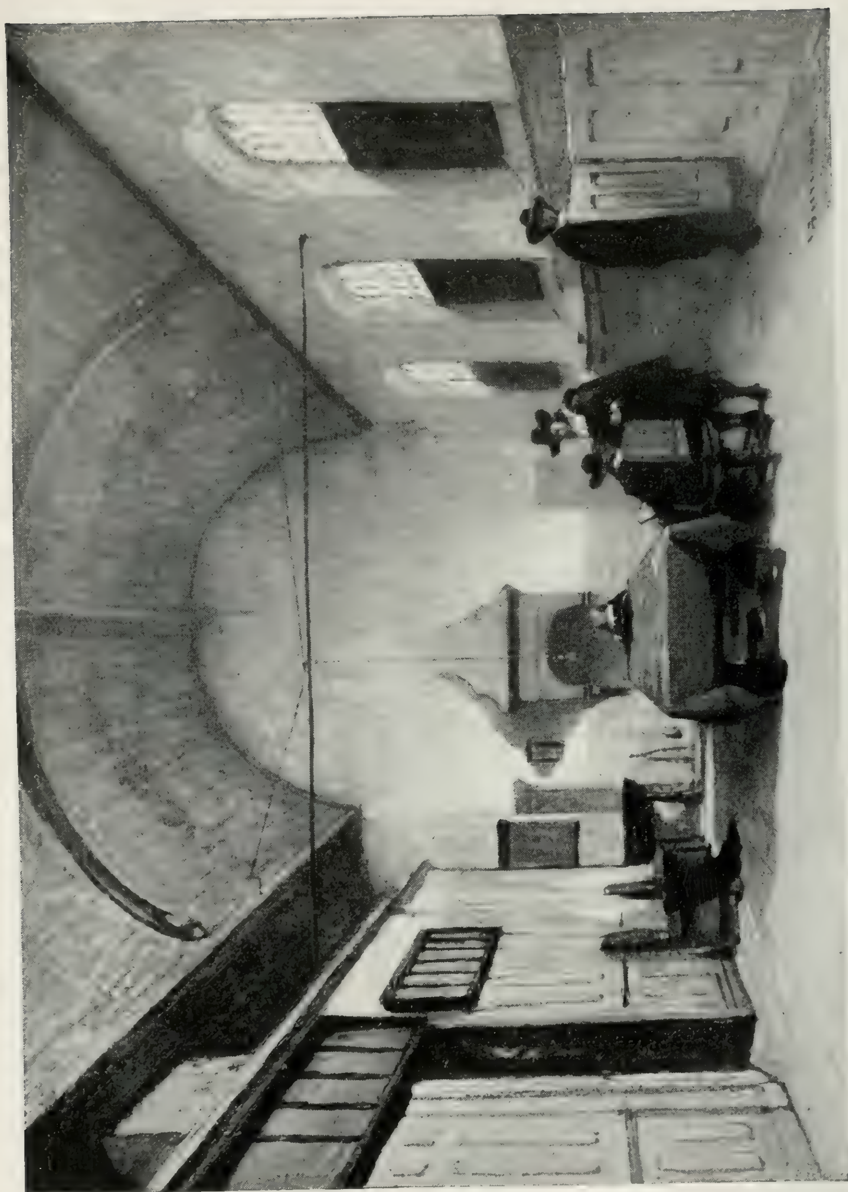
Andreas Schelfhout: Vergezicht



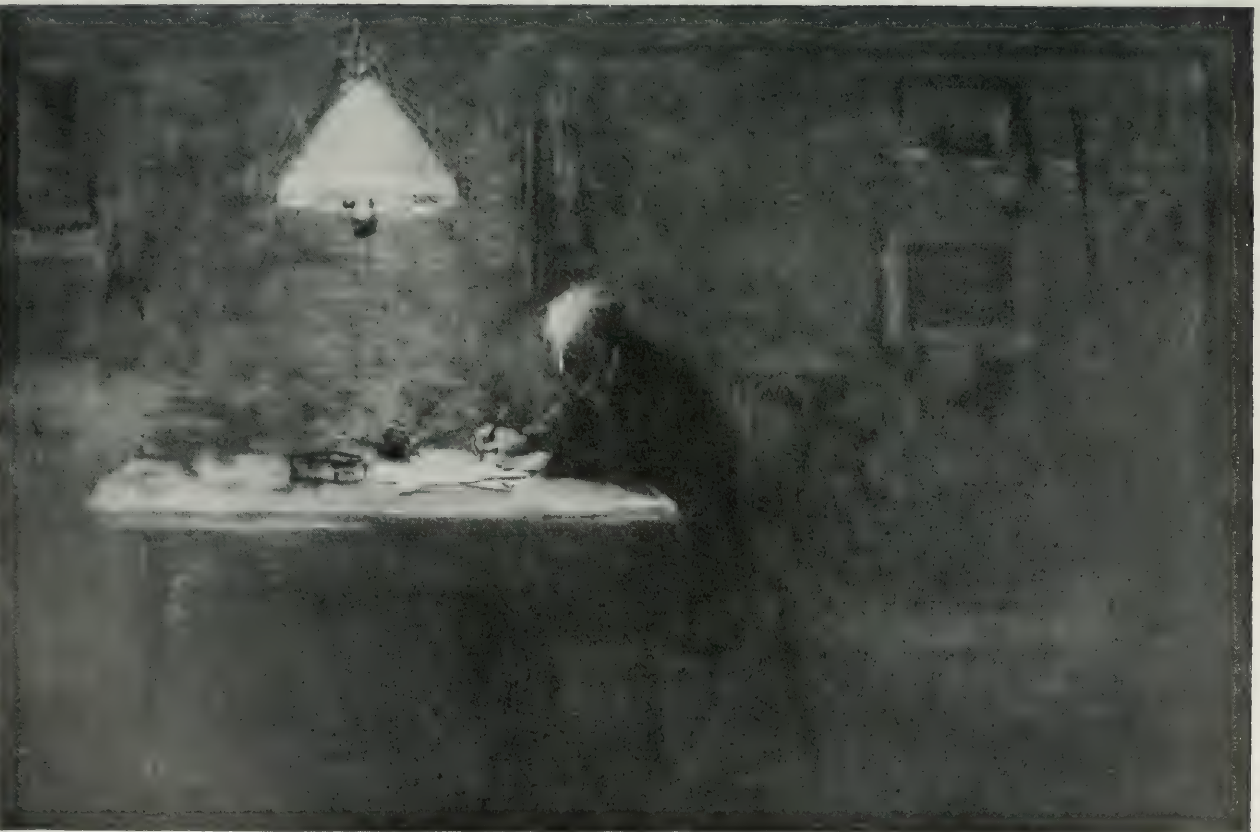
Johan B. Jongkind: Molen aan een vaart



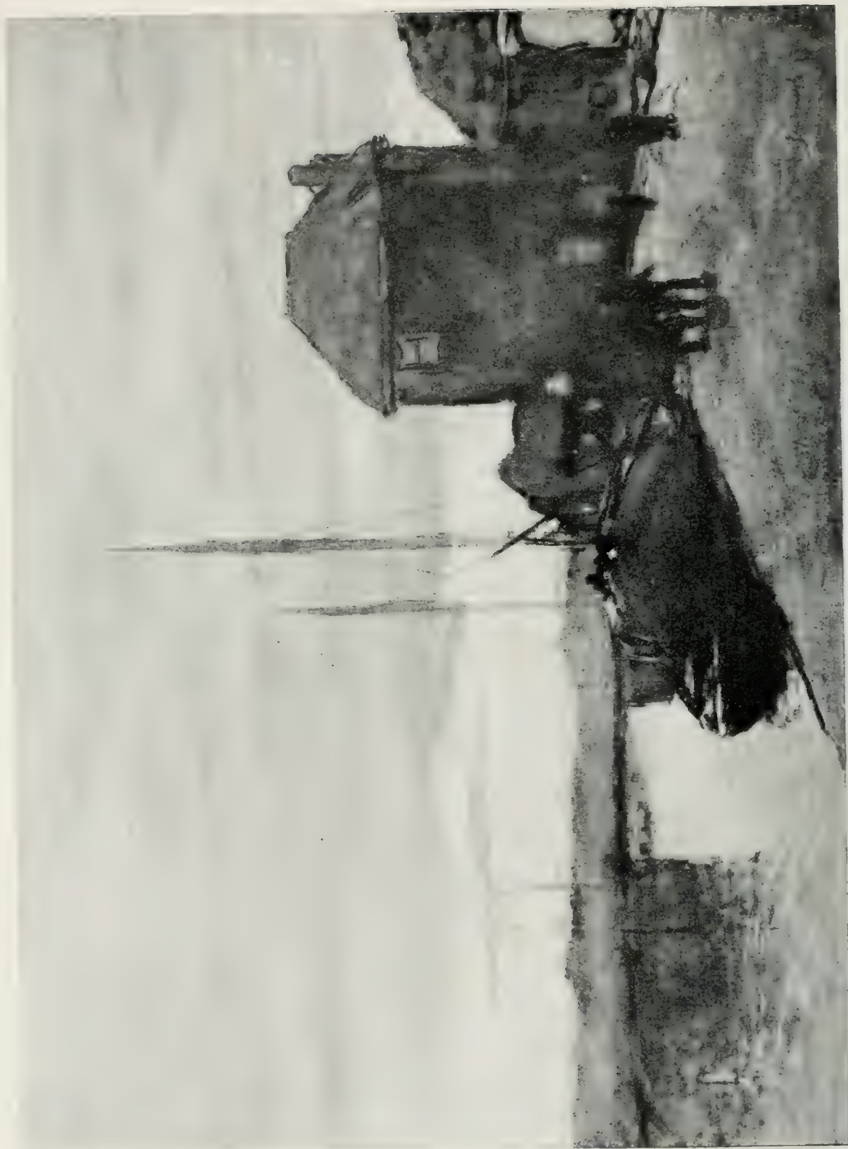
Albert Gerard Bilders: Landschap met vee



JOHANNES BOSBOOM: CONSISTORIEKAMER



Josef Israëls: Zelfportret aan schrijftafel



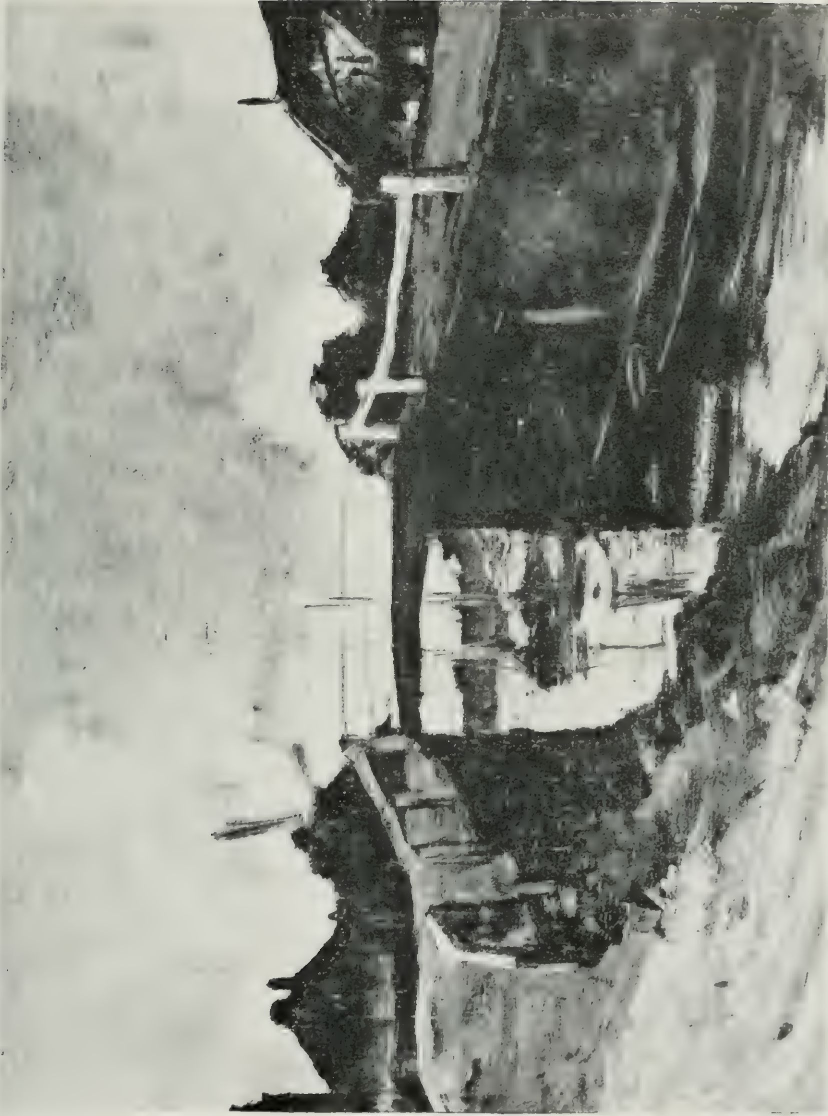
Jan Hendrik Weissenbruch: het Sluiswachtershuis



Willem Roelofs: Eenzaamheid



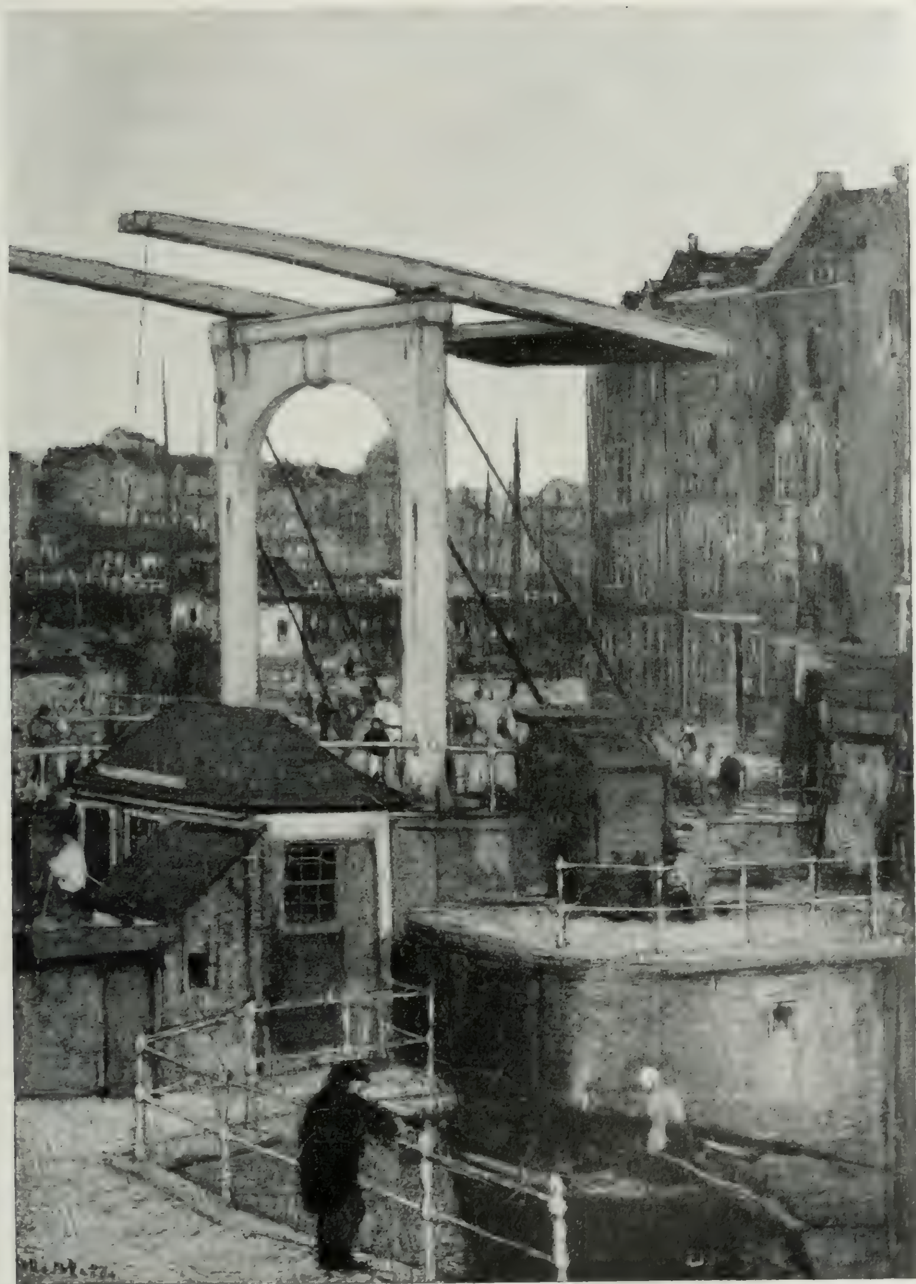
Paul Joseph Constantin Gabriël: Hollandsch landschap met trein



JACOB MARIS: HOLLANDSCHE VAART



Willem Maris: Wei met koeien



MATHIJS MARIS: SOUVENIR D'AMSTERDAM



Johannes Christiaan Karel Klinkenberg: Stadsgezicht



ANTON MAUVE, MOERAS



AUGUST ALLEBÉ: „HET WELBEWAAKTE KIND"



George Hendrik Breitner: Volksvrouw



George Hendrik Breitner: Nieuwe bouw



Suze Robertson: Hooge Huizen



Floris Verster: Drie tinnen kannen



Willem Bastiaan Tholen: Meisjesportret



Jan Voerman: Onweerslucht boven de weide



Marius Bauer: Priester in moskee



ISAAC ISRAËLS, COCOTTE



Willem Witsen: Binnenkant te Amsterdam



EDUARD KARSEN: SPUI TE AMSTERDAM IN OCHTENDSCHEMERING



Vincent van Gogh: Verlaten wintersche tuintjes



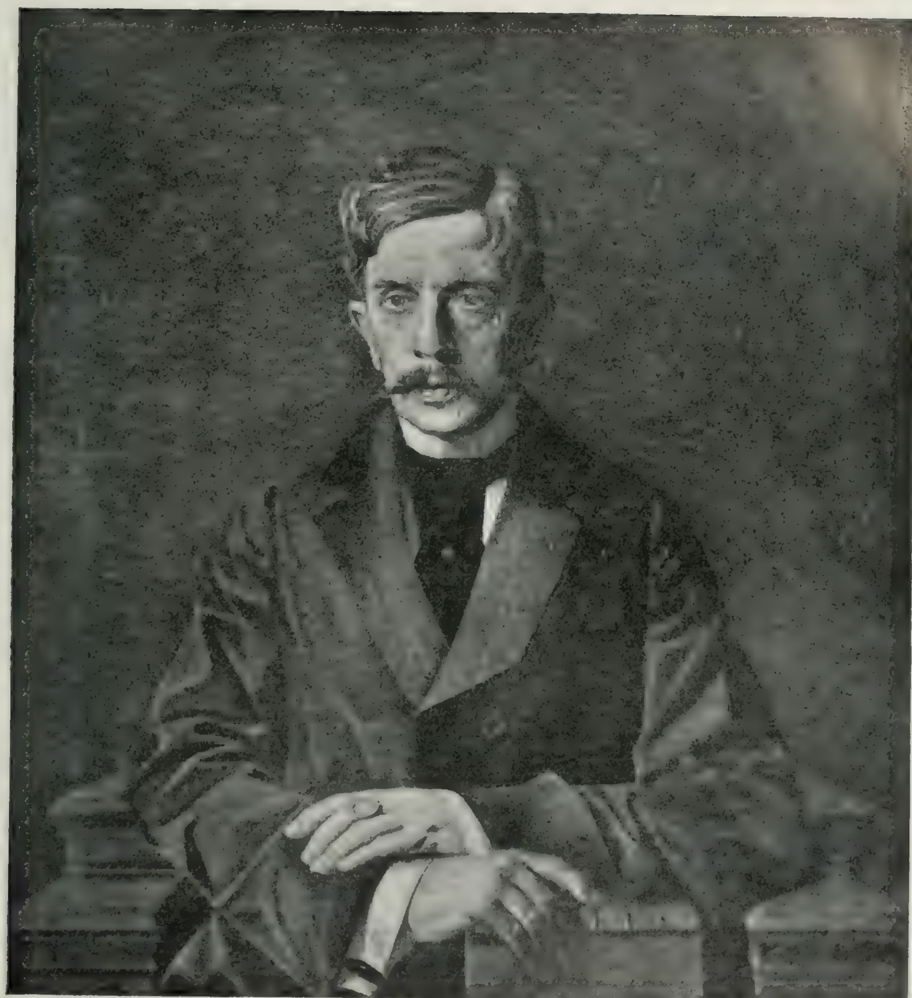
Vincent van Gogh: Gezicht op Arles



JAN TOOROP: BROEK IN WATERLAND



Anton Derkinderen: de Abt van Heeswijk



Willem van Konijnenburg: portret van Dr. P. C. Boutens



B. VAN DER LECK: FABRIEKSUITGANG



Kees van Dongen: de Comtesse de Noailles



Jan Sluyters: Vrouw met witten hoofddoek



HENK WIEGERSMA: DE DRINKER



CHARLEY TOOROP: DE KAASDRAGERS TE ALKMAAR



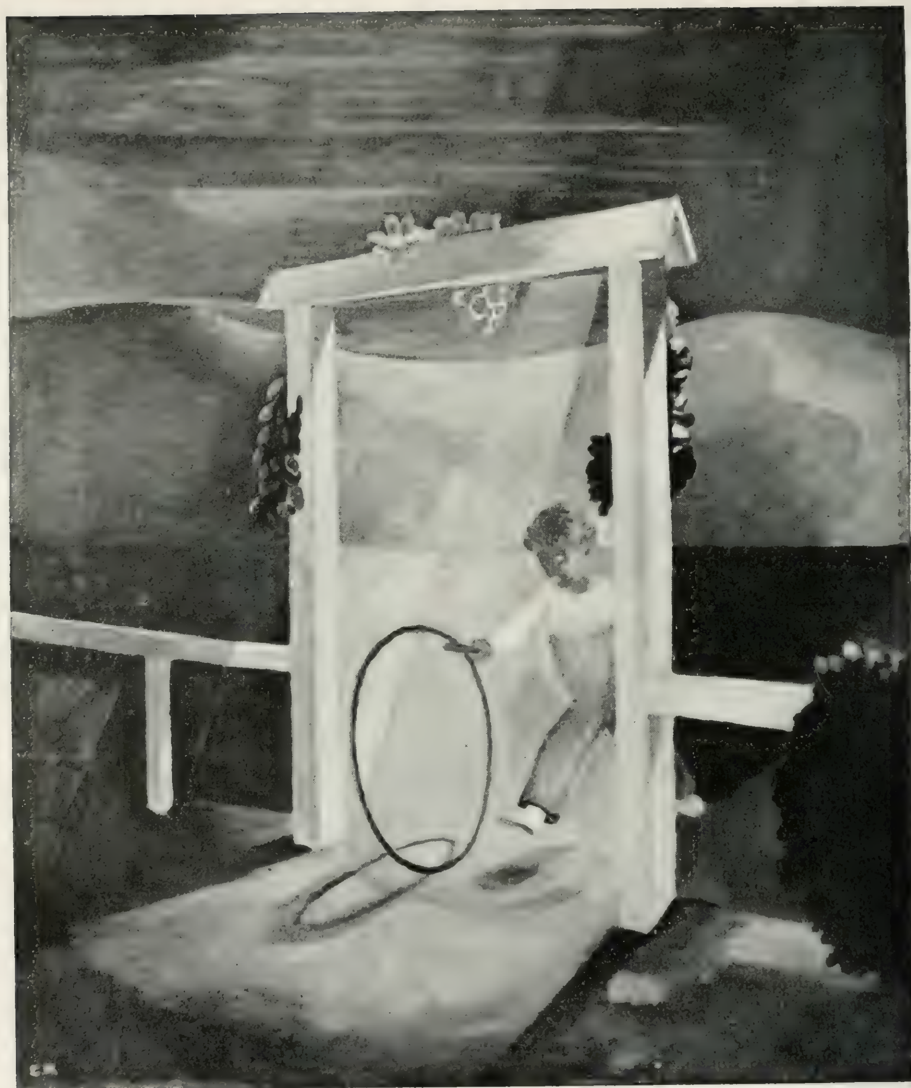
Raoul Hynckes: Stilleven



A. C. Willink: Kasteelterras



Pyke Koch: de Schoorsteenveger



Charles Roelofsz: het Jongetje met den Hoepel

LIJST DER ILLUSTRATIES

C

D

E

F

G

H

I

J

K

V

W

